1

J. Gwalbert Pawlikowski

K R Ó L   D U C H

" Za wątkiem powieści "

/Rapsod / 2 do 5 ./

Jeśli chcemy sprawdzić i pogłębić drogą genetycznego badania wyłożony tu pogląd na charakter zbrodni Popiela, oglądniemy się oczywiście najpierw na Towianizm. I tu znajdujemy ideę, że duch, wyniósłszy się na pewien stopień, potrzebuje nowego światła, bo stare mu już za przewodnika nie starczy. W Chrystusa nauce mieści się wprawdzie prawda ostateczna, ale ukryta - i - na coraz wyższych w tej "fabryce Bożej" stopniach rozwoju - do coraz wyższych zdolna wytłómaczeń. Zanim takie nowe objawienie przyjdzie, duchy wyższe, pozbawione gwiazdy przewodniej, błądzą niepewne, w rozstroju są i w grzech popadają. To właśnie jest wynikiem ich wyższości, ich podniesienia ponad szczebel dawny, i w tem znaczeniu mówi Towiański o "szczególnem a smutnem zjawisku, które tak na indywiduach jako i na narodach spostrzegamy, że co wyższem jest na świecie dziś bez żadnego charakteru ziemskiego i chrześcijańskiego, a co niższem jest ma charakter ziemski właściwy sobie".- Gdzieindziej, na zapytanie syna Adama, czy wielki duch jest zawsze wielkim i świętym człowiekiem, odpowiada pan Andrzej: "Najczęściej dzieje się zupełnie inaczej." I dalej - nieposzlakowanie litewska składnia: "Ile mnie widzieć zdarzyło się sławnych zbrodniarzy, czułem w nich starszeństwo ducha." To oczywiście nie może mieć tego znaczenia, że wielkie duchy mają szczególną skłonność do zbrodni, ale wskazane jest jako znamię chwili obecnej i dowód, że wszystko co jest wyższe czeka na przyjście "nowego Słowa".- "Jeden z moich przyjaciół - mówi Słowacki w Wykładzie Nauki - dziwi się wiekowi, w którym dziewczynki siedmioletnie jak Bajrony już szpilkami uzbrojone grożą niebiosom i wyzywają Boga aby się przed niemi usprawiedliwiał".

W Towianiźmie więc znajdujemy pierwiastki niewątpliwie pokrewne koncepcyi zbrodni Popielowych. Może dalsze genetyczne badanie pozwoli nam oświecić i pogłębić jeszcze pogląd na nią.

Rozglądając się w dziedzinie owoczesnej myśli za pierwiastkami pokrewnemi spotykamy najprzód fakt ogólniejszej natury, fakt pewnej teoretycznej sympatyi dla grzechu. Jest to rys właściwy romantyzmowi. Predyspozycyę tworzy tu humanitarny sentymentalizm, do którego przystępuje inna jeszcze, głębsza może przyczyna. Mianowicie skłonność romantyków do analizy wewnętrznej samego siebie, niemniej usiłowanie wmyślania się w tajniki duszy ludzkiej - wogóle i reprodukowania w sobie w tym celu najróżniejszych psychicznych stanów, prowadzi do mniemania - czy do złudzenia - że od cnoty do zbrodni jest krok tylko, że w każdym człowieku drzemie zbrodniarz a z drugiej strony jak mówi gdzieś Tieck - "niema zbrodniarza, któryby nie ukazał się aniołem, gdyby mógł sędziego wprowadzić do tajemnego warsztatu swej duszy".- Na tem gruntująca się dla grzechu pobłażliwość, przygotowuje pole dla usprawiedliwienia go, lub nawet - sympatyi. To znowu w niewątpliwym pozostaje związku z rysem umiłowania wolności, który w różnych występuje przejawach: w liberalizmie politycznym, w kulcie natur genialnych noszących prawo własne w sobie, w walce przeciw stężałej formie w literaturze, w subjektywizmie filozoficznego myślenia - i t.p. Grzech przedstawia się jako pewien rodzaj przełamania więzów prawidła, jako bunt przeciw narzuconemu ograniczeniu swobody. Jest to rys anarchiczny romantyzmu. Przytem dokonane w romantyzmie pogłębienie uczuciowości musiało sprzeczać się z suchą formułą moralnego nakazu. Romantycy niemieccy uderzają też na kategoryczny imperatyw Kanta i na rygoryzm Fichtego. "Prawdziwe ziszczenie postulatów moralnych, mówi Schelling, może być osiągnięte tylko przeto, że przestają one przedstawiać się jako nakazy, a stając się częścią naszej natury, w nas samych stają się rzeczywistością.[15/]

Grzech więc, z pewnego punktu widzenia, może się przedstawiać

jako protest przeciw martwemu prawidłu, które, przez to samo że jest prawidłem, jest właściwie niemoralnem. Przestąpienie więc takiego prawidła budzi pewne... współczucie, bez względu na treść swoją. A cóż dopiero jeśli przyjmiemy że ta treść grzechu niekoniecznie musi być złą, że owszem może być dobrą; bo cóż, jeśli Niebieski prawodawca niesłuszne prawo w ustawie swojej zapisał ? Spotykamy się rzeczywiście z przeniesionem z dziedziny liberalizmu politycznego w dziedzinę religijną pojęciem "Boga tyrana", któremu wypowiada się świętą wojnę. Bajronizm w tym względzie jest typowy, z tem pojęciem Boga cofa się on na stanowisko człowieka pierwotnego, uszlachetnione o tyle, że ten antropomorfizm jest właściwie tylko poetyckim, a Bóg raczej tylko symbolem porządku świata.

Grzech, jako bunt przeciw tego porządku prawidłom moralnej kategoryi, tak samo jak bunt przeciw jego prawidłom kategoryi prawnej, może być nasieniem postępu. Zależy to od treści zaprzeczenia, którego ów bunt jest wyrazem.

Z innego punktu widzenia wyszła filozofia romantyczna niemiecka, ale poszła w pewnym względzie dalej i stworzyła metafizyczne usprawiedliwienie i gloryfikacyę grzechu wogóle jako takiego.

Zapładniająco podziałała tu transcendentalna Theogonia Schellinga.- Wedle niej początkiem skończoności, / więc świata/, jest odpadnięcie "idej" od Boga, od nieskończoności absolutu. To odpadnięcie jest grzechem. Swiat powstał przez grzech. Treść historycznego procesu rozgrywa się między punktami krańcowemi: odpadnięciem od Boga - i powrotem w Niego. Ten proces historyczny jest jednak zarazem ewolucyą absolutu, drogą Boga od nieświadomości do uświadomienia samego siebie. Grzechowi przeto zawdzięcza samo Bóstwo swój rozwój, swoją objektywizacyę.- Między procesem theogonicznym z jednej, a upadkiem grzechowym

Por. V Sam. Zborowski !!!

i zbawieniem człowieka z drugiej strony, zachodzi ścisły paralelizm.[16] - W ten sposób grzech podniesiony został do godności pierwiastka twórczego.

- Tę transcendentalną naukę ściągnęli romantycy na grunt realniejszy.
Choroba [17] w dziedzinie materyi a grzech w dziedzinie moralnej jest odstępstwem, zróżnicowaniem. Słowo "Sünde" pochodzi od "sondern", mówi Baader. Bez takiego zróżnicowania niemasz postępu. Biblijny stan rajskiej niewinności jest stanem nieuświadomienia. Człowiek, który "chciał zostać Bogiem", zgrzeszył. Przez to doszedł do uświadomienia, /czemu w szeregu transcendentalnym odpowiada poczęcie theogonicznego procesu uświadamiania się Bóstwa/. Grzech w ten sposób jest złem i dobrem zarazem. Bez "rozdwojenia" niemasz także i miłości, bo miłość może być tylko między dwojgiem oddzielnych. Bez rozdwojenia niemasz wolnego wyboru, a miłość może być tylko dobrowolną. Dysharmonia jest przejściem z monotonii do harmonii.- Grzech zatem jest warunkiem i najsilniejszą pobudką do ukochania Boga. "Im bardziej grzesznym czuje się człowiek , tem bardziej jest chrześcijaninem" - mówi Novalis. "Zlanie się z Bóstwem jest celem grzechu i miłości".[18].

- Wiadomo że filozofia niemieckiego romantyzmu nie była bez wpływu na Towianizm, że Schelling, Baader, i wpływający na obu Jakób Böhme, w wysokiej byli cenie u Mickiewicza.[19] ~~Na jedno jeszcze zwrócę uwagę. Ze względu na dążność Towianizmowi właściwą do szukania potwierdzeń dla siebie w Piśmie świętem, nie jest bez znaczenia, że owa nauka romantyczna~~
Pisma Towiańskiego nie mogą być uważane za źródło wystarczające do poznania jego nauki. Dlatego czy i co z nauki romantyków niemieckich o grzechu - do Towianizmu przeszło, orzec niepodobna. Jeśli co, to ta właśnie nauka wymagałaby ezoterycznej

osłony. Ale ustępy, które poprzednio z rozmów Towiańskiego z synem cytowałem, mają niewątpliwe pokrewieństwo z owem " Sonderung" Baaderowskiem. Tylko że u Towiańskiego grzech gra rolę bierną, jako wskazówka, że dojrzał czas poczęcia nowej epoki, nowego Słowa. Natomiast w roli czynnej, roli oswobodziciela i budziciela, znajdujemy go w ustępie na który dotąd nie zwrócono uwagi a ważnym , bo na Popiela nowe rzuca światło u Słowackiego.

I o nich jest mowa w poemacie, w Rapsodzie o Bolesławie Śmiałym, którego twarze są do Popielowych podobne, ale treść czynów - tamtych antytezą.

Sprawa zbrodni Popiela nabiera osobliwego jeszcze oświetlenia przez zbliżenie do niej pewnego poglądu poety, naszkicowanego tylko dość pobieżnie, ale wyraźnego na tyle że da się uzupełnić przez analogię z Towianizmmem i ze źródeł odleglejszych o których można przyjąć że Towianizmowi obce nie były.

W "Wykładzie Nauki" Tłómacz Słowa" odtwarzając Helois i Helionowi ich minione dawno żywoty, mówi także o sobie - i odnajduje się w Mojżeszu.

"Helois wystaw sobie, że to ja jestem, który siedzę jak żebrak na progu twego egipskiego pałacu... głębiej zamyślony o ludzkości... Wszystkie siły duchowe świata gotowe mi były pomagać, albowiem na mnie, na sierocie, leżała sprawa Boża... odkrycie moralnych praw ludzkości - położenie węgielnego kamienia przykazań. Lecz jakiż piorun mię, wstrzęsie ? - jak mi się ta siła wmętrzna ducha objawi ? Oto właśnie przymusiwszy mnie do złamania jednego z praw moralnych ludzkości... Widzę dziś te ciemne i połamane skały pustyni, gdzie pod kijem moim żebraczym tryska mózg zabitego Egipcyanina.. widzę to źródło krwi, o którem myślałem, gdym ze skały srebrne źródło dla narodu mojego wydobywał.. Ręka moja jednakowo zadrżała jedno i drugie spełniając... Ó straszliwa powieść ducha w przeszłości... Na władze ducha, zabójcy strachem podniesione, uderzyła moc Boża... i widziałem twarz Jehowy, która mi się podług ducha mojego przestrachu i podług kształtu śnionego dawno o Bogu, pokazała.. w płomieniach i w piorunach..."

Bohaterem Rapsodu drugiego jest Król Duch bez ciała, po śmierci swojej jako Popiel, szersza przestrzeń powietrzna[23/].
Jest jednak warjant jeden, gdzie Popiel schodzi po śmierci w to samo miejsce, gdzie był już jako Her Armeńczyk, do Erebu, - "poganin dawny pomiędzy pogany". Przybyłego obstępują "Judy i Grekowie". On im opowiada o Polsce. A oni:

Stanęli wszyscy, ręce wznieśli w górę,
Hełmy zrzucili z czół, zatlili oczy..."

Pomysłowi temu niepodobna zaprzeczyć piękności, ale jest to piękność trochę "robiona". Przypomina tę naiwność Klodwika - powtórzoną przez Kirkowa w Balladynie-: "Ach czemu mnie nie było na Golgocie! Zbawiłbym Zbawcę!" To też pomysł ten został odrzucony. Podobnież odrzucone zostały wszelkie - w innych warjantach powtarzające się - pomysły, przypominające kary piekielne. Sprzecza się to bowiem z nauką o karze wyłożoną w Genezie, Liście do Rembowskiego i Wykładzie Nauki, wedle której w przyszłych żywotach następuje ekspiacya win popełnionych ; metempsychoza jest narzędziem nagrody i kary.
Dlaczego jednak Popiel nie przepędza w ten sam sposób żywota pośmiertnego jak Her ? Oczywiście bo Her, jako Grek, przepędził go po grecku, co niestosownem jest dla Popiela!...Wynika ta niespodziana konsekwencya zobejmującej wieki koncepcyi poematu; niemniej wywołuje mimowolny uśmiech.

We wierzeniach ludowych powietrze jest mieszkaniem duchów. Powołuje się na to Mickiewicz w Prelekcyach, mówiąc że "duchy, które już nie mają w sobie nic ziemskiego, ukazują się w powietrzu; bliższe światła przybierają postać jaśniejącą pięknością i blaskiem kolorów: jest to właściwa kraina widzeń, źródło nie wyczerpane malarstwa. Daje to pojąć dlaczego prawdziwe malarstwo poczęło się dopiero w chrześcijaństwie. Chrześcijanie tylko dostąpili łaski widzeń niebieskich..." Dlatego, gdy źród-

√wi[illegible]
mgłą [illegible]
skają[illegible]

dłem natchnienia malarskiego są widzenia,"przeto, najpiękniejsze obrazy przedstawiają rzeczy napowietrzne".- Duchy w ten sposób najłatwiej oczywiście mogą komunikować się z ludźmi, najłatwiej mogą być przedmiotem widzeń, i - co najważniejsza dla poetyckiej fantazyi - najłatwiej mogą się zlewać i jednoczyć z nastrojami przyrody. Jakież pole dla poezyi na tym jej szczeblu rozwojowym, na którym ona obrazy przyrody czyni tłómaczami nastrojów wewnętrznych!.. Dla duchów bez ciała przyroda przestaje już być symbolem; jest bezpośrednim ich wyrazem i sposobem objawu.- Nawet tak mało poetyczny Towiański znajduje, wchodząc w tę dziedzinę myśli, poetyczne tony. I tak prawdziwie pięknym jest ustęp 24/, gdzie mówi o wpływie okolicy na duszę ludzką. Duchy gromadzą się w miejscach odpowiadających swym nastrojem ich naturze. Człowiek spotyka je tu i ulega ich wpływowi. Można zatem w ten sposób wyszukiwać sobie takie towarzystwo duchów, jakiego pragniemy i stosownego od nich doznać poparcia. Jest w tem nieświadoma antropomorfizacya wpływów przyrody na duszę.

√ widzimy go mgłą ołowianą wciskającego

Słowacki nie zaniedbał wyzyskać tak pożądanego dla siebie tematu. Słyszymy Króla Ducha w wichrze szalejącym po polu bitwy i porywającym dusze skrwawione jak wiry liści jesiennych √ się przez szczeliny, baszty, jak powiew trupi, wilgotny, wód gnijących, - to znów nad lasami ciemnemi chodzi chmurą czarną,- w natchnieniu rozbłyska i rośnie w jakieś "słońce podziemne", "pęka się w grzmot i rozrzuca w krzyki", - jawi się marą straszliwą woźnikom wodnym i ponocnym stróżom na kępie, lub trupią twarz upiora ukazuje naraz w tarczach dwunastu.- Raz więc roztapia się całkowicie w jakiemś zjawisku przyrody, "wnaturza się" w nie, to znów bierze jakąś postać własną, "jawi się", jakby zgęszcza na chwilę w jakiś kształt ulotny i niestały, w marę "o kształtu tylko najjaśniejszych znakach": /"upiór się czarny pokazał w kapturze, oczy miał białe, w nich ognie jak nici"/. Lub też nastrój

mu własny stwarza i wyraża go jakimś kształtem nie człowieka ale zjawiska, rozświeca go w jakieś "okropne świecidło", dziwny, straszny mateor.

Ale poza temi sposobami zewnętrznego objawu, które, co prawda, będąc bezpośrednią szatą ducha są zarazem tłómaczami jego nastroju, pozostaje jeszcze sprawa wewnętrznego życia, sposobu myślenia i czucia w stanie bezcielesnym.

W tę psychikę ducha czystego Słowacki wmyślał się znać głębiej, a w licznych wąrjantach widnieje usiłowanie jak najlepszego jej oddania. Pewne rysy koncepcyj tych mają związek z Towianizmem. Posłuchajmy więc co mówi w tej materyi Towiański a także w jakim stosunku do poetyckich pomysłów stoi nauka samego poety. "Poznasz z czasem, mówi pan Andrzej do syna, jak wielkim darem Bożym jest organizacya, to jest ciało, które dane jest jedynie dla spełnienia woli Bożej, Słowa Bożego, dla chrześcijańskiego postępu człowieka; poznasz jak smutne są nietylko w tem życiu ale i w wiecznej przyszłości człowieka następstwa zmarnowania tego daru Bożego, przez niszczenie ciała jakimbądź sposobem; jak wielką jest męka dla ducha czynić to bez ciała, co naznaczonem mu jest uczynić w ciele". W pewnej sprzeczności z tem jest powtarzane wielokrotnie zdanie, że życie ziemskie jest uwięzieniem ducha w ciele. Tak np. w Biesiadzie z Janem Skrzyneckim:" Wszelki duch schodząc na ziemię przez przyjęcie ciała, tej powłoki ziemskiej, traci siłę i życie, które miał w krainie ducha i o tyle tylko może być silnym i żyjącym, może wiele i potężnie czynić, o ile wspierany jest przez krainę ducha, to jest przez duchy dobre lub złe, które... łączą się z człowiekiem wedle stanu duszy jego, wedle gatunku i stopnia woli jego". - "Człowiek jest narzędziem widzialnem, przez które czyni niewidzialna kraina ducha, zamieszkała przez niezliczone gromady różnej natury duchów."

Słowacki tak daleko idącej zależności człowieka od czegoś stojącego ponad nim nie uznawał. Kilkakrotnie Towiańskiemu i jego uczniom zarzuca że "miasto celów ostatecznych z potrzeby widać ukochanie woli Bożej stawiają" /Raptularz/,- że działają "nie z woli - ale właśnie wyrzekłszy się woli, - myśląc że Bóg na skrzypcach szlachcica rzępoli,- za cudownością wszelką idący po ciemku". Wolę ludzką stawia na czele swego systemu. 23/ Widać też u niego dążenie do oparcia nauki swej na logice, do zapewnienia jej przyzwolenia rozumu. Lubi więc takie zwroty jak: "to nie dogmat, ale matematyczna pewność na rachunku sprawiedliwości oparta", - albo "inaczej mówiąc wyszlibyśmy za granicę wiary widzącej, która wierzy bo wie, a nie dlatego wie że wierzy."- Dlatego światem duchów czystych zajmuje się bardzo mało a kiedy już w ten temat potrącić im wypada, zaczyna charakterystycznie od słów: "Całkowicie wszakże duchowego świata w rozpatrzeniu się naszem ominąć nie możemy". I oto co mówi o tem: "Piramida na końcu i wierzchołku świętemi Pańskiemi zakończona, u dołu na tłumach duchów globowych różnej natury oparta, uciska nas z wyraźną potęgą.. i w fenomenach formy wpływ swój duchowy wyraźnie pokazuje. Duchy bez ciała jako siły sakramentalne działają. Pracy tej skutkiem widzialnym - jest moc różna uzyskiwana ducha naszego różną modlitwą.." I kończy tak ten ustęp: "Najmilszy mój, przyprowadziwszy aż do tego punktu wiarę naszą widzącą, zostawmy sumieniom ludzkim aby same w sobie tajemnice związku z duchownym światem odkryły. Pisanie tych rzeczy byłoby z uszczerbkiem dla wolności westchnień i modlitw ludzkich.. które w otchłaniach duchowych wybierać mają pomiędzy światły i wonnościami Aniołowemi - aby się w odebraniu natchnień nieprzewidzianych zdziwiły i rozradowały".- Duchów wola jest zatem wspierająca, a kierunek wsparcia zależy od woli naszej, bo różną modlitwą różne przywołujemy duchy. Ostatecznie niema tu zaprzeczenia ale jest przecież zmo-

dyfikowanie nauki Towiańskiego /"człowiek jest narzędziem widzialnem..."/, które w praktyce silniejsze jeszcze jest jak w teoryi: faktycznem Królu Duchu wpływ świata duchowego na sprawy ludzkie odgrywa bardzo małą rolę.

W drugim też względzie spotykamy analogię z nauką Towiańskiego. I dla Słowackiego ciało jest duchowi uciskiem; "gdyby nie ciało, między żądaniem ducha a spełnieniem woli wnętrznej nie byłoby żadnej przeszkody.- "pewni żywota czeluść otworzono" - powiada w jednym z warjantów. Ale z drugiej strony również w żywocie bez ciała mówi że jest męką... "Nieszczęśliwy stan ducha bez ciała i żądza urodzenia się wiadoma była Homerowi. W Odyssei Achilles powiada do Ulissesa że wolałby raczej najmizerniejszym sługą być na ziemi, niż panować nad całą umarłych gromadą" /Raptularz/. Duch bezcielesny czeka na wcielenie - " "w oczekiwaniu i tęsknocie chodzi za wami, przy boku waszym staje, w e snach się przypomina.." /L. do R./.

- Ta sprzeczność tłómaczy się w ten sposób: "Oto duchowie przyszliśmy pod prawem formy, to jest moce nasze duchowe nieskończone wyobrazić się muszą ciałem - a zasługa nasza ma być w czynie..." Towiański mówi: "Człowiek jest to duch, który z woli Bożej uwięziony został w ciele, w materyi, tu jest w ziemi, aby przezwyciężył przeciwności krępujące go i żył wolny na ziemi, aby duch, to jest wyższe, żyło w niższem w wolności swej, wedle prawa swojego wyższego. W tem uwięzieniu, które jest dla ducha stanem nienaturalnym... mądrość Boga... ma wielkie swe cele... Sili się duch człowieka aby wydobyć się, wyzwolić się z niskości.... a to silenie się ducha... ta praca, podnosi ducha, podnosi zarazem i ciało, przez to zbliża ciało do wysokości ducha, co jest głównem zadaniem chrześcijanina". "Kiedy ofiarą twoją wyzwoliłeś ducha i dostroiłeś go do tonu należnego, nie zatrzymuj się na tem jak to wielu czyni żyjąc w duchu tylko, w samej modlitwie, w rozmyślaniu... Przechodzi do ofiary ciała; wprowadzaj ducha twego do ciała, przenikaj , ożywiaj ciało tym tonem... który obudziłeś w duchu

twoim... W tej zgodzie ducha z ciałem... bierz się do życia, do prac... to jest duchem twoim tak przygotowanym i żyjącym w ciele przyzyj na ciało, bo żyć jest to przeć duchem na ciało. Kto tego nie czyni ten żyjąc w duchu będzie umarłym na ziemi, lub co najwyżej żyć będzie życiem nie swojem, życiem niższem od ducha swojego".

Dlatego to bezcieleśni niemożemy osiągnąć przeznaczonego nam c elu. "Czując że w formie jedynie Bogu, ojcu swemu, zasłużyć się może, o formę choćby najbiedniejszą dba duch..." /L.do R./. Lecz ponieważ "gdyby nie ciało między żądaniem ducha a spełnieniem woli wewnętrznej nie byłoby żadnej przeszkody", - ponieważ duch bezcielesny "jako we śnie... w uczuciu swojem czuje całkowite woli swojej spełnienie, tak że bez pracy żadnej-... cel swój w mgnieniu oka otrzymuje-"26/ i nic "bezcielesnej naszej potędze w dojściu do celów.. nie przeszkadza",- przeto "spadając w łono formy duchy nasze czuć muszą ogromny ucisk ciała i straszliwą, zmysłami ogrodzoną, ciasnotę...Między ducha twojego chcę a między cielesnem twojem niemogę zajdzie spór wielki i niby kłótliwa rozmowa... a zgiełk i gwar i szelest stąd urodzony napełni ciało twoje - i stanie się fonomenem, który tu po ludzku nauka myślą nazwała..." "Myśl więc jest wszechmocnością ducha naszego w sporze z niemocą względną formy naszej..." /L. do R., rozdz."Moce i natura ducha"./- - Z tego wynika, że po za formą, w duchu więc bezcielesnym, myśl nieistnieje. Ten rys, wraz z cierpieniem, złączonem z bytem bezcielesnym, wchodzą do poetyckiej charakterystyki takiego bytu w Królu Duchu. A co się w logicznym wywodzie nie bardzo jasno przedstawia, nabiera życia i prawdy, dotknięte przedziwną fantazyą poety. Poeta rzucał się niejako w ten stan - i wprowadził związek między cierpieniem a ową niemożnością urodzenia myśli, cierpienie od tej niemocy uczynił zawisłem.

W rozlicznych warjantach wciąż obraca on tym pomysłem, rzeźbi go, cyzeluje, poprawia, stara się wyczuć i oddać to co wyczuł w formie najbardziej suggestywnej./
Oto tekst główny:

Ani jesienna mgła, chmurą jaskółek
Mętna, cielesnym oczom wyobrazi
Ów straszny, wielki ducha bezprzytułek,
Bezdno, które duch krwawy sobą kazi...
Ani tę chwilę, gdy do harfy pszczółek
Złotych podobna myśl brzękiem cię razi
I odlatuje we mgły nakształt tęczy
I gdzieś daleko jeszcze brzmi i brzęczy;

Ani tę chwilę pojmiesz, odbieżany
Taraz przez cały świat, chwilę rozpaczy,
Gdy serce już jak zegar zatrzymany,
A ból godzinę zawsze jedną znaczy...
Serdeczne ci się otwierają rany,
A myśli anioł już nic nie tłómaczy;
I świata cię żadne nie dochodzą wieści,
Wszystko ucichło w duchu - prócz boleści...

Jednak jakieś sny o losach ojczyzny
Wstawały dziwne... jak wianek upiorów,
Podobne do tęcz, które ze zgnilizny
Wodnej - pokażą się marą kolorów...

Jest jednak jeszcze inny tekst, który dokładniej jeszcze to samo tłómaczy, niemając może zato zalety takiej precyzyi i koncentracyi. 27/ Przy koncentrowaniu się w tej ostatniej redakcyi zdarzyło się poecie po części to, co w takich razach bardzo często się zdarza: miał to wrażenie, jakby rzecz pewna już była powiedziana, wiadoma, tak jakby czytelnik poprzedni jego

tekst był czytał. Dlatego ważnym jest ten warjant komentarzem do tekstu głównego.

.. To jednak wiedzcie, że grom nie uderza
Zaraz na ducha, gdy zeń ciało spadnie.
Duch szuka, widzi, ściska się - rozszerza,
Błyska i gaśnie, czerwieni się - bladnie;
Hasło swe krzyczy - jeśli duch rycerza,
Klnie - gdy przed sił niewidzialną padnie;
Sztyletu szuka - gdy na wroga wściekły,
Twarz kryje - jeśli z oczu łzy pociekły.

Długo z nicością kształtu swego walczy,
Aż się przekona, że z ciała obrany.
Takem ja - mój trop rzuciwszy padalczy
I kostur i mój kaptur ołowiany,
Groził ciemnościom: a śpiew bałwochwalczy
Rzucał jak wielki grzmot na zamku ściany.
Nagle uczułem, że myśl moja wściekła
Brzękła - i rojem pszczół z rąk mi uciekła.

Jako rój pszczelny gdy w promyku brzęczy
I opromieni głowę pasiecznika,
A potem mu z rąk, jak wątek pajęczy
Rwie się i z palców jako blask wymyka; -
Lub jak z kielicha kryształowej tęczy,
Który nad głową świeci biesiadnika,
Gdy dłoń go w szale wiwatowym ściśnie,
Szkło brzęknie - a płyn na stronę wytryśnie:

Podobnie w ciemni duchowi ucieka
Ostatni promyk myśli - tej niebianki,
Którać odchodzi i na ciało czeka,

Na czaszki nowej - okna i krużganki,
By nieskończona, w kościele człowieka
Swe heroidy znowu i sielanki
Zagrała - albo genjuszu strzałem
Jak nieskończoność - rozbryzgała ciałem.

Myśl - duch, który tu wieczną walkę zwodzi
Bez czasu będąc, z Czasem - ciała Synem,
Myśl - szelest żagli u płynącej łodzi,
Myśl - ogień - serca karmiony bursztynem,
Ta mię odbiegła...

W ostatniej strofie jest wyraźna reminiscencya cytowanych poprzednio teoretycznych wywodów o naturze myśli, zawartych w Liście do Rembowskiego. To, co następuje, maluje sposób widzenia bezcielesnego ducha; duch nie wiąże obrazów w całość, do świadomości dostają się luźne ich ułamki:

"....Odtąd duch mój wchodzi
W ciemności strasznym zbluzgane rubinem,
W ciemności, i sam zdaje się niecały,
Jak mara - widzi różnych mar kawały.

Tam jakieś wieże, gdzie zlatują górą
Nawały różnych mięs z mieszami w ramach;
Tam coś strasznego, lecz płaszczem i chmurą
Obwiniętego, snuje się po ścianach;
Tam dzieci jakieś świecące purpurą,
Dziatki czerwone, nagie - na kolanach
Latają... straszne, niewinnością święte,
O tak, jak gdyby krwie na wiatr bluźnięte.

Ten temat snuje się po przerwie dalej:

Wtenczas on: "Dawne odmykacie blizny,
Wywodzicie mię z krainy upiorów.

Zaprawdę: że cień straconej Ojczyzny
Wywiódł mię z ciemnych i morderczych dworów.
Jak te mgły, które z wodnej się zgnilizny
Podnoszą rankiem, marami kolorów,
I swe tęczowe niespokojne pasy
Łamią i niosą na wilgotne lasy:

Jako te mary, pastuszkom w jesieni
Znajome z blasków, za któremi błądzą
I gdzieś na kopce przeświętych kamieni
Trafiają, i trzód zapomną, i sądzą
Że są żywymi, w kraju smętnych cieni,
Gdzie Ojców Duchy panują i rządzą:
Podobnie... z równą omamienia władzą
Sny pośmiertelne wstają i prowadzą

Naszą istotę. Ja za temi snami
Szedłem..." -

Łatwo zauważyć, że to samo, owo porównanie do mgieł, które się z wodnej zgnilizny podnoszą, powtórzył poeta w zmienionej formie w tekscie głównym /sf.VI/, że jednak wyszło to tam w takiem sumarycznem skróceniu, że ta strofa, bez znajomości tego warjantu - nawet obrazowo /"tęcze" - a "mgieł tęczowe pasy"/ - nie jest dość jasną.

Odmienny znowu warjant, niezawodnie wcześniejszy, dodaje rys inny jeszcze do charakterystyki życia pośmiertnego, rys pominięty w późniejszych tekstach, ale który i później poecie tkwił w wyobraźni i którego poznanie jest z tego względu ważnem. Obok niemocy myśli, boli ducha bezcielesnego niemoc czynu, tak właśnie jak Achillesa w piekle homerowem. Nie brakuje nawet - w ostatnim wierszu - podobnego odcienia bolesnej ironii:

Więc i to boli, że tak marną była

Po ś/mierci twoja moc, próżnym zamachem
Grożąca zbrodniom, marna ducha siła
Ziębiąca zjawą upiorną i strachem...
Jedn/o twarz twoja, zielona i zgniła
Zjawi/ająca się pod zbrodniarza gmachem
W błysku tarcz, straszna jak Meduzy głowa,
To czyn, potęga twoja pogrobowa./

Duchom, które - podobna ulatującej harfie pszczółek - myśl odbiegła, pozostają czucia i nastroje. Wrażenia z zewnątrz odbierają one przez nastroje, myślą nastrojami i nastrojami się tłómaczą. Walki, na którą patrzy, Król Duch właściwie nie widzi - ale ją czuje; w niego się ona "wnaturza":

- We mnie krzyk, we mnie blask i mieczów rznięcie,
We mnie się obłok zakrwawiony kurzył,
We mnie szło z pola trupów ducha wzięcie...
A jam zacierpiał jak szatan - i stchórzył,
W iskrze duchowej niby w dyamencie
Mając boleści różnych tajemnice,
Kolory, krzyki, jęki, błyskawice.
- - - - - - - - - - - - - - - - - - -
Cały się stałem Ojczyzną ... i cały
Stałem się prochem i cały rozpaczą./
Fraszka te węże, co w piekle kąsały
Dawne anioły. Niech ludzie zobaczą
To ziarno męki i ten proszek mały
W którym się miasta palą - matki płaczą,
Dzieciątka swoje własne gryzą z głodu...
Niech pojmą ducha jęk - Słowo narodu /

Więc też gdy cała treść ducha bezcielesnego w czuciach, w nastrojach się wyczerpuje, przeto za szatę objawu swego bierze on to, co nastrój bezpośrednio wyraża: wyje we wichrze, grzmi,

świeci błyskawicą, chmurą czarną łono purpurowe otwiera, wlecze się smętnym oparem... W ekstazie zaś natchnienia rozbłyska w jakieś ogniska sił magnetycznych.

Słów do wyrażenia się swego nie potrzebuje i użyć by ich nie mógł, bo w nich tkwi element ciężki, cielesny: treść wyobrażeniowa. Dlatego i zesłane mu "duchy nauczyciele" mówią do niego nie słowami, symbolami wyobrażeń, ale językiem blasków, narzędziem nastrojów.

Toż i owe błogosławieństwa, które on wylewa na Ojczyznę, pojąć należy jako podniesiony czysty nastrój miłości i błogosławienia, mający nawet swój fizyczny odpowiednik w podnoszeniu się coraz wyżej w przestrzeni -/"i wyższy coraz nad chatę wieśniaka, nad lipy i nad mieszkanie bociana..."/ - nastrój. któremu dopiero poeta dał konkretny wyraz słowny. Na to wskazuje, /pomimo słów "Tom rzekł"/, także i strofa następująca po siódmem błogosławieństwie:

Tom rzekł; a na mnie Pan spojrzał litośnie,
Bo to uczułem, czego nie ma dusza:
Że mi Ojczyzna cała w ducha rośnie
I rosnąć ducha mojego przymusza;
I zacierpiałem, ale tak radośnie,
Że sto lat uśmiech trwał, a w myślach głusza;
Jam tylko rosnął i ofiary składał,
A sto lat we mnie duch - uśmiechem gadał.

\- 4. -

Król Duch z wyżyn powietrznych spogląda na ziemię, gdzie

- - -w chacie głębsza jeszcze sprawa Pana.
Którą piastował - jak dziś jasno widzę -
Pełen pamięci anioł Zoryjana...
Ten sam - na nowej kwitnący łodydze.[28]

W rapsodzie o Piaście opowiada tedy dzieje nie własne. Wprawdzie miał poeta początkowo zamiar siebie, "ja" poematu, wcielić w syna Pychy Wodana [29]. Od tego zamiaru jednak odstąpił. Przeprowadzenie go pociągnęłoby za sobą zmiany w rapsodzie drugim i wykreśliło z poematu niezawodnie Mieczysława. Mieczysław zastąpił Wodana; żywot jego, pełen wizyj anamnetycznych wyraża jakby zmęczenie, ogłuszenie jakieś ducha po szalonym wybuchu w Popielu, ogłuszenie jakby po śnie ciężkim i okropnym; duch przypomina, budzi się zwolna, przychodzi do refleksyi, do samowiedzy. Podobne tony pozostały znać po pomyśle pierwotnym w Wodanie ostatniej redakcyi, dziecku zadumanem i ponurem, o ciemnej skrze w oku, zdającem się mieć siłę w sobie a niemocnem przez wewnętrzne rozdarcie. "Kości w niem łamią duchy..." W Mieczysławie przybywa jednak do tego ekspiacya i uświęcenie przez ofiarę, zlanie łaski przez odkrycie ślepemu pokutnikowi tajemnic bytu, o które w poprzednim żywocie rzucił zuchwałe pytanie w niebo, bijąc w nie zbrodnią, jak o tarczę z miedzi.
Z tego, że w rapsodzie o Piaście cudza opowiadana jest powieść, wynikają konsekwencye we względzie poetyckim. Ma ten rapsod daleko więcej nerwu prawdziwie epickiego. Gdy bohaterem jest sam opowiadający, nieuniknionem jest wniknięcie subjektywnych pierwiastków lirycznych, malowania uczuć, refleksyj. Dla "Króla - Ducha" ten pierwiastek jest charakterystycznym. O tyle rapsod o Piaście jest może mniej oryginalnym w założeniu, niema w nim też tej szalonej prawie śmiałości pomysłów, co w obu poprzednich. Ale jako całość ma przed niemi pierwszeństwo. Więźba powieści,

tok opowiadania bystry jak strumień górski i prosto dążący do celu, ruch akcyi prowadzący przez coraz nowe, niespodziane i wybornie zrównoważone nastroje, doskonała zwięzłość i precyzya, to wszystko owiane cudowną fantazyą i odziane w język wspaniały, tworzy z rapsodu tego zamknięte w sobie, skończone arcydzieło epiki. Nie przedstawia on też chyba żadnych trudności w zrozumieniu dla czytelnika nie oznajomionego nawet z mistyką poety. Niema tu wcale tego, co nazwałem był "martwemi punktami", a co właśnie głównie stanowi kamień obrazy dla nieprzygotowanego czytelnika. /Przypominam przytem - że wstęp - aż do strofy XVIII - wstawił z innego opracowania prof.Małecki/.-

Pewnego komentarza wymaga tylko Pycha.

- Jaką koleją myśli, pod jakiem natchnieniem poczciwą Rzepichę legendy, której imię wzięło początek od rzepy, przeinaczył poeta w demoniczną Pychę, tego niewiem. Dobieranie do tej zagadki klucza alegoryi byłoby całkiem niewłaściwem. Natomiast jest ta "Pycha słowiańska" poniekąd symbolem. O Wodanie powiedziano jest że się "z niego w Słowiańsztwie rozwinął - ów cały dziwny, smętny ton słowiański"; może Pycha, "co w tęczach błyszczała jak pawie", jest tą, z której poszło źródło owego gorzkiego wyrzutu; "pawiem narodów byłaś!" ? Ale pomysł tego rodzaju tylko w tem jednem miejscu - w odniesieniu do Wodana - spotykamy. Jest on w założeniu samem niejasny i trudno wyobrazić sobie jakby wyglądał w konsekwentnem przeprowadzeniu. Zapewne przeleciał tylko poecie przez głowę i jedyny - w Wodanie - po sobie ślad zostawił. Raczej przyjąćby można że zamierzał poeta stworzyć jakąś mitologię bohaterów, podobną bohaterskim mytom hellenskim i że w tem sposób bohaterowie jego stawaliby się - jak w Helladzie - symbolami. Niewiasta Piastowa byłaby wtedy podwójnym symbolem - jako Pycha i jako Prometeanka słowiańska, złodziejka Bożego ducha.- Komentarza do tej jej drugiej roli należy szukać w Towianiźmie.

Uczy mistrz Andrzej syna swego Adama co to jest "wyzwalanie ducha". Duch zamknięty w ciele, - tłumaczy mu, - sili się, aby wydobyć się, wyzwolić się z niskości, a to silenie się ducha, ta praca ducha, podnosi zarazem i ciało, przez co zbliża się ciało do wysokości ducha. Wyzwolić ducha, jestto więc wyprowadzić ducha z ciała i podnieść go nad ziemię: "wedle tego zaś, dla jakiej pobudki, w jakim tonie, i jaką siłą to wyzwolenie czyni się, może ono być prawdziwe, naznaczone człowiekowi Słowem Bożem i wspierane Łaską Bożą, lub też fałszywe, przeciwko prawu Chrystusa, wspierane przez złe... O to więc głównie chodzi, w jakich warunkach czyni się wyzwalanie ducha, ku czemu duch wyzwolony kieruje się; ku niebu, ku ziemi, mamonie, lub ku piekłu; mówię ku piekłu, bo arcydzieła w występkach, zbrodniach, czynią się zwyczajnie potęgą wyzwolonego ducha..." Otóż - "jest i takie wyzwalanie się, w którem człowiek utrzymując w sercu miłość ziemi a nawet piekła, sprowadza pomoc Królestwa niebieskiego i pomocy tej używa świętokradzko dla podniesienia królestw przeciwnych; są bowiem tacy którzy w modlitwie duchem wyzwolonym i poruszonym kruszą się z grzechu swego, przez to sprowadzają pomoc Łaski Bożej dla siebie, a po modlitwie wracają do tegoż grzechu z większą jeszcze miłością i puszczają się na grzeszne drogi swoje z większą jeszcze siłą, którą dała im Łaska osiągnięta w modlitwie!... Wszystko co wielkiego dzieje się na świecie, ta cywilizacya, to podniesienie nadzwyczajne królestw ziemskiego i piekielnego na ziemi, wszystko to wypływa z powyższych źródeł". Każda więc siła ducha ma wedle tej oryginalnej nauki źródło w Bogu. Ale może być zdobytą na Bogu oszustwem i użytą przeciw Niemu... To jest kradzież ducha Bożego, prometejski rachunek świętego ognia 30/.- Pycha jest taką Prometeanką.- Towiański mówi też między innemi o fałszywych wyzwalaniach "w lotach, marzeniach, egzaltacyach... tej swawoli,

w której ten i ów czerpie rozkosz dla siebie"... Porównajmy z tem - co mniemał Mickiewicz o Słowackim - /"kościół bez Boga"/ - a zrozumiemy że Słowacki o tych "wyzwalaniach fałszywych" musiał nasłuchać się wiele... Bynajmniej nie twierdzę aby czynił w odwet aluzye rozmyślne /czysty interes poetycki podnosił go ponad to zbyt wysoko/ - ale mogła odezwać się w nim jakaś /tak bardzo ruchoma u niego/ asocyacya idej - gdy tworzył Pychę - która wykradłszy ogień niebieski świętemu dziecku Ziemowitowi, w fałszywem podniesieniu ducha trzęsie usypiający mak pieśni na kraj 31/.

Niewątpliwie pomysł uśpienia Popielowych dworów i obudzenia ich przez Ziemowita przenika pewien powiew alegoryi. 32/ Łatwo to dojrzeć w ostatnich strofach pieśni drugiej, gdzie mowa, jak się śpiąc

- duchy narodowe wsparły
Ten o kolumnę, ten o pług pożywny
Trzeci o sztandar oparł się pobladły -
Wszystkie stanęły - ale nie upadły.

Nie - nie upadły - lecz wszystkie stanęły,
Ten w polu, a ten na zamku, a drudzy
Schyleni stali nad marnemi dzieły,
Wiecznie zwyczaju i form dawnych słudzy...
A inne, które się na palcach wspięły
Patrząc daleko - na kraj jakiś cudzy,
Niepomne swojej narodowej chwały,
Śpiąc nie upadły - ale tak zostały.

Alegorya ta jednakże zdaje się przychodzić sama, niewołana, jakby mimowolnie spostrzeżona,/jak to bywa tak często w Beniowskim/ w toku opowiadania. O Ziemowicie - "budzicielu" - jest wzmianka w "Urywku planu "Króla-Ducha" że jest on "wyobrazą lu-

[illegible]

[illegible]

- [illegible]

[illegible]

[illegible] -

[illegible] - ale nie upadły.

Żle - nie upadły - jako wszystkie stanęły,
Tam w polu, w lód na [illegible], w drodze
[illegible] stali nad [illegible],
[illegible] i [illegible]...
A inni, które się na polach [illegible]
Poszło dalszo - na [illegible] jakiś mogły,
Kłębowe swojej narodowej chmury,
Gdyż nie upadły - ale tak zostały.

Alegorya te jednakże udają się przyprowadzić samo, niewolnie, jak-
by mimowolnie [illegible] - to [illegible] tak często w [illegible]-
wskim w tomo opowiadania. O [illegible] - "[illegible]" - jest
[illegible] w "[illegible] planu "Króla-Ducha" że jest on "[illegible]", [illegible]-

du pod osłoną legendy".

Lud przeto - żywioł ruchu - będzie odnowicielem dawnych form zaskrzepłych. Do niego należy przyszłość, on kiedyś "całe królestwo otrzyma."

Rapsody następujące po powieści o Popielu poprzedza poeta przedmową zaczynającą się od słów: "Polsko ! ofiaruję Ci rapsody dalsze Króla - Ducha. Pierwszy leciał szybko jak wiatr błyskawicy - te się wloką jak wół, pracowitym krokiem, ciężko i poważnie..." Ta charakterystyka odpowiada przedewszystkiem rapsodowi trzeciemu, zatytułowanemu "Miecz a Sława".

- Król Duch wylawszy swoje błogosławieństwa nad chatą Piastową, rośnie w sobie i ofiary składa - a odebrane sobie mając oczy Ojczyzną przed jego uśmiechem stojącą, nie widzi -

" jako miód się toczy
A te potoki brudzą się i mącą
Jak z pod anielskich tęczowych warkoczy
Ta chata, którą aż wieki roztrącą,
Bo jest za ciasną pomieścić wiecznoście,
Zwolna traciła swoje złote goście." /R.II.sf.56/.

- "Słoneczny - zatem - szczep" posadzony na tronie przez Ziemowita /R.III.P.3.sf.42/ ustępuje znów dawnemu duchowi.

"A tego pamięć zawsze ukochana
Przez lud - ginący. On znów żyje - wraca
Anioł mój - straszna chorągiew rumiana,
Która się do słońc ostatnich obraca...33/

Czas jego męki mija, bo

"Oto lud poznał: nad miecz i łańcuchy
Straszniejszy - który na duchu zabija. " /R.IV.P.l.sf.l./

Przywołany przez duchy rodzicielskie, runął na ziemię "jak grom w środek stawu" /R.II.sf.58/, a "zaraz kształt ślepy i głuchy, jak powój który kolumną obwija" - zamknął go w trumnę ciała. Tak przyszedł - "Król-Duch zwany Mieczysławem . Z króla zarazem dolą - i Homera:" ciemny. Bóg w ofierze wziął od niego miecz i sławę, a powieki mu zamknął aby oczy ducha stały się ciekawe - i póty w myśli pracował zamierzchu - aż stanie ducha świat - a

duch na wierzchu,[34/] - aby w myśli ważne zwolna się bogacił - i umiał kiedyś krzyża dźwigać brzemię... Ciało jego ciężkie, ku dolinom ziemi chylące się, i krew uboga: jabłoni podobny, która "nie idzie prędko pod obłoki, lecz ma ciężarny płód i słodkie soki".

Temu bohaterowi odpowiada i ton poświęconego mu rapsodu: "wlecze się jak wół, pracowitym krokiem - ciężko i poważnie." Dlatego wydaje się on czytającemu zrazu bladym i pozbawionym tych barw żywych i zmiennych któremi błyszczą rapsody poprzednie. Jednak ton jego jest doskonałą właśnie szatą treści. Wysokie poczucie jednolitości nastroju właściwe Słowackiemu ukazuje się tu w całej pełni. Rapsod ten barwy pokutniczego popiołu, z którego błyska tylko niekiedy złoto i purpura królewska, stoi godnie obok krwawych łun Popiela i błękitów Piasta, świecących pogodnie z poza czarnego cienia Zober-góry. Jak w Piaście górował żywioł epiczny, tak tu góruje refleksyjny. W wizyach anamnetycznych, w snach proroczych odnajduje pracująca w ślepcu myśl, klucze genezyjskich tajemnic ./ Są to te tajemnice, które nam ogólny wykład mistyki poety rozjaśnił. Komentować je powtórnie niema powodu. Objaśnienia wymaga tylko jeden ustęp; jest nim sen Mieszka o dwunastu aniołach. /R.IV.P.3.sf.35 - 44/. Jestto ustęp, nad którym wielu czytelników, jak zauważyłem, szczególnie się zastanawia, bądźto że uważa go za niezwykle ciemny, bądź że spodziewa się odnaleźć w nim rozwiązanie tajemnicy szczególnej wagi. Ani jedno ani drugie niema miejsca. Szczególnego znaczenia ustęp ten nie posiada, a wytłumaczenie go nie przedstawia zbytnich trudności. Trzeba się tylko uzbroić w znajomość mistycznej nauki poety - i właściwego mu sposobu myślenia. W błąd wprowadza określenie /sf.35/: że owe zjawy są to "dwunastu ludów" aniołowie, podczas gdy ono rzeczywiście do wszystkich aniołów nie przystaje.

V potwierdza je sen Dybrawy (dodać !.!!)

Ta część była drukowana w Pam. Liter.

- Jako pierwszy szedł tedy anioł Judy, a za nim - "wielki anioł, zwany wsteczny,

Ścigany wielkim genezyjskim krzykiem,
Blady - i mało zdaje się bezpieczny
Nad swoim dawnym, własnym mogilnikiem,
Nad tą otchłanią, gdzie się forma mąci
Gdzie węże świszczą - a krok każdy strąci...

Jestto anioł Indyj. Komentarz do tego znajduje się w "Wykładzie Nauki"[35] w miejscu gdzie "tłumacz Słowa" odtwarza Helois i Helionowi historyę ich duchów, w której zwierciadlą się dzieje ludzkości. Wyprowadziwszy Helois z raju - przywodzi ją w drugim jej żywocie do Indyj. Niedawno dopiero duch przebywszy drogę genezyjską przez królestwo zwierzęce, - "wytrysnął w ludzkość, jak fontanna wprawdzie z brudu oczyszczona, ale pamięcią brudu do zabrudzenia nowego łatwa". Helois - Indyankę od świata form zwierzęcych, "od tej fali ruszających się potworów, jeden żywot ludzki już rozdzielił, ale słyszała jednak cały gwar zwierzęcej natury i tych form niedawno porzuconych. We śnie jawiły jej się smoki... prawdziwe piekło świata, "to jest formy, przez które duch odwrócony od Boga powracać musi - aż się bolem i nędzą na nową moc duchową zdobędzie i znowu twarz swoją ku finalnym celom obróci". Dziś już od tego piekła zwierzęcej formy tysiączne nas formy ludzkie odgradzają, i upadłszy ze stopnia jednego znaleźlibyśmy formę niższą, ale zawsze już ludzką - zanimby nas przez coraz dalsze upadki Pan Bóg niegodnemi ludzkiej osądził. Ale wtedy inaczej. Na tym więc szczeblu dziejowym powstaje piękna lecz straszna wiara... "myśl bowiem ludzi przerażona tą pół - dzienną światłością nieśmiertelności, w której duch widzi pod sobą całe morze form przebytych, myśl ta gotowa za każdym razem wyrzec się steru i ducha w tę lawę gorącą roztopionej genezyjskiej natury opuścić..." Oto dlaczego nad "otchłanią gdzie się

forma mąci" chwieje się anioł tego ludu "blady - i mało zdaje się bezpieczny". // Trzeci anioł - "wołem Apisem i złotym wielbłądem podparty, mrówką na stopach okryty" jest oczywiście aniołem Egiptu. Tak samo niema wątpliwości co do czwartego i piątego, jawiących się z emblematami zupełnie wyraźnemi, Sąto anioły Hellady i Rzymu.

Największą, właściwie jedyną trudność, sprawiają anioły szósty i siódmy, i te dotąd pono nie były nigdzie wytłumaczone. Oto tekst:

Szóstem rosło jakieś straszne skrzydło
Już z ducha... jako pół miesiąca, złote -
W ręku kwiat jakiś dający kadzidło,
A bez owocu - ... Szedł, czyniąc ciemnotę,
I starty z oczu był jak malowidło;
A pierwszy wielką zostawił tęsknotę,
Bo stał na ducha prawego granicy,
A nie stało mu woni w kadzielnicy...

Jeszczem się dziwił temu, a już oto
Szedł siódmy, dziwny, że bez ziemskiej treści.
Tęczę miał ciałem - i całą robotą
Swoją, miał tęczę na krzyż się boleści
Owijającą; przyszedł zda się po to,
Aby dał pierwszy o aniołach wieści.
Ten mi się dziwnie, jak sen jaki zjawił,
Poszedł - a cień swój na ścianie zostawił.

I cień ten jeszcze jakby człowiek żywy
Ruszał swe członki z cedrowego drzewa,
A jeszcze duch w nim był objawu chciwy -
Gdy niemógł blaskiem, słyszałem, że śpiewa...

I do tych strof znajdziemy komentarz w "Wykładzie Nauki", ko-

mentarz mniej prosty i wyraźny jak do strofy o aniele Indyj ale nie mniej pewny.

- Tłumacz Słowa, odtworzywszy Helois i Helionowi szereg ich minionych żywotów, przeprowadziwszy ich duchy przez Judeę, Indye, Egipt, Grecyę i Rzym - zupełnie tym właśnie porządkiem jak szły za sobą anioły w widzeniu Mieczysława, zawezwał Heliona, aby mu dzieciństwo swoje i młodość opowiedział by z tego mógł odczytać dalsze dzieje jego ducha.[36/]
Helion opowiada tedy, jak w dzieciństwie robiły na nim wrażenie ceremonie kościelne - a już ks. Sobkiewicz przepowiadał mu że księdzem zostanie.., gdy potem z książeczką Tassa, weszły weń nowe rycerskie zapały i imaginacye. Później zawsze zmiennym imaginacyom podległy, bierze się do malarstwa, samem nazwiskiem kolorów już jakoby elektrycznie wstrząsany. W takich to snach i marzeniach doczekał się młodzieńczego wieku i zwykłej onym czasom choroby, religijnego otrętwienia, ostygnienia miłości Bożej - którą inna miłość zastąpiła.. A odtąd już wciąż tylko pracował nad wiedzą swoją... gotowy nazwać prawdziwym rewelatorem tego, kto mu wiedzę z czuciem na jednej podstawie Bożej ugruntuje.. Na tę spowiedź odpowiada Tłumacz Słowa: "Cóż mi powiesz, jeżeli ci dowiodę że malując sny twoje i głupstwa dziecinne, wymalowałeś najlepiej historyę ducha ludzkości w pochrystusowych czasach, i odśniłeś logicznie cały łancuch twoich pochrystusowych wyroków /? ma być żywotów ?/ ".-

Następuje tłómaczenie. Więc owym zachwytem religijnym odpowiada w historyi epoka pracy klasztornych męczenników, łamiących ciało swoje krwiste i pełne żądz. Ciężka była ta walka z ciałem - i "straszny" to żywot męczeński odśnił teraz Helion w dzieciństwie swem łagodnie. W pracy tej duch podniósł do lotu dopiero "jedno tylko skrzydło swoje", czucie, a "pochodnia ta bez harmonii żadnej z rozumem, owszem przez gaszenie ciągłe

wiedzy otrzymana, musiała w niejednym duchu zagasnąć" - ale owocowi tej pracy ludzkość błogosławić powinna, gdyż po niej zostały pruchna organizacyj cielesnych, które już nigdy nie wrócą, - "pijany i obżarty mnich, który wił się jak wąż i ogniem buchał sycząc z boleści pod nogą archanielskiego ducha zgnieciony, spoczywa - i już na zawsze."- Stadyum zaś rycerskich marzeń Heliona - to epoka wojen krzyżowych, epoka wytworzenia nowego typu - typu chrześcijańskiego rycerstwa; ale epoka ta daje się ująć w jedno z poprzednią, bo zawsze jeszcze tylko "to same skrzydło prawe duch podnosi."- Kiedy dotąd szczeblami ludów szedł w myśli poety postęp ludzkości od Judei aż do Rzymu, i każden lud przynosił nową zdobycz, nową ideę przez siebie wypracowaną, to teraz, po Chrystusie, widzi on ten pochód w górę epokami. Anioł szósty-to anioł wieków średnich. Jedno"straszne" skrzydło jako półmiesiąca złote, z ducha mu rośnie; jestto skrzydło uczucia. "Ciemnotę czyni" będąc wrogiem rozumowi; "owocu nie dał" bo zasługa jego w zniszczeniu tylko "organizacyj, które już nigdy nie wrócą", ale kwiat wonny niesie w ręku, bo on to pierwszy na ducha prawego stanął granicy, pierwszy skrzydło ducha rozwinął. Ale woni w kadzielnicy mu nie stało.. Nie pod jego więc znakiem - nie pod znakiem złotych krzyżów kościelnych, które zachwycały w dzieciństwie Heliona, ludzkość do celów ostatecznych pójdzie.

- W zupełnie podobny sposób z Wykładu Nauki wytłumaczyć można anioła siódmego, odpowiadającego w marzeniach dziecinnych Heliona zamiłowaniu do malarstwa - a w historyi ludzkości epoce renesansu. Jestto więc anioł epoki odrodzenia. Oto jak owe zamiłowania malarskie Tłumacz Słowa Helionowi wyjaśnia. "Duch więc twój... ma w sobie pełno świętych widzeń z przeszłego męczennictwa, i pełno rycerskich marzeń - i jeszcze jakieś słońce świętej piękności nad sobą, nie pojęte, zamglone źródło wszelkich zachwyceń. Więc znów cierpi, że zaczerpnąwszy zachwycenia z niewi-

dzialnej duchowej krainy - niemoże się tą pięknością z ludźmi podzielić... Jakże więc wyleje z siebie tę część mocy wezbranej już nad czarę cielesną ? Sądzę, że znów weźmie się do lutni albo wynajdzie lepsze jeszcze dla Ducha narzędzie - kolory... Logika więc postępu tłumaczy ci malarstwo twoje dziecinne... razem z Dantejskiem malarstwem - i z malowaniem Boskiej myśli przez architekty kościołów.. Bo to wszystko jest jedno... spełnione już przez ludzi .. i zepchnięte nogą dalej idącą, w przepaść przeszłości"... Znamiona siódmego anioła łatwo można z tego ustępu wyprowadzić. Jest "bez ziemskiej treści," - ciałem ma tęczę kolorów, dlatego owijającą się o krzyż, że poeta rozumiał sztukę renesansu jako religijną, wszakże mówi o "świętych widzeniach przeszłego męczeństwa" w tej epoce. "Przyszedł zda się po to, aby dał pierwszy o aniołach wieści"; jest to rewelatorskie zadanie sztuki. Mickiewicz w prelekcyach mówi, powołując się na St. Martina, że malarze malują swoje widzenia, duchy, które im się jawią, i dlatego najpiękniejsze obrazy przedstawiają sceny dziejące się na powietrzu, bo to jest duchów żywioł... "Cień swój na ścianie zostawił" - w postaci dzieł sztuki, a gdy nie mógł blaskiem, kolorem, śpiewem się objawiał: "bo to wszystko jedno" jak powiedziano w "Wykładzie", malarstwo farbami a "malarstwo dantejskie" - słowem. Poezya przeżyła epokę wielkiego malarstwa; o późniejszem malarstwie mówi "Tłumacz Słowa" że gasnące zamieniło się w płótna podobne błękitowi niebios, na którym żadne już gwiazdy nie świecą, "oprócz ostatniej gwiazdy, Lucyfera, która jak wie snom niewyraźnym o nowej piękności przewodniczy..." Dlatego śpiewem się objawia anioł - gdy blaskiem już niemocen. Wytłumaczenie następnych aniołów nie przedstawia już żadnej trudności. Sąto anioły czasów nowych, gdzie znowu ideje wypracowują ludy; są to znów aniołowie ludów. Ale niema tu już w ich kolei porządku historycznego następstwa. Anioł ósmy to Francya. Pod

tym samym symbolem - winogradu żyjącego z powietrza - wspomina o niej poeta kilkakrotnie wyraźnie gdzieindziej. Tak np. w Dzienniku pod datą 8 listopada 1848 r.: "Oto jest ciało moje /chleb/ - a oto jest krew moja /wino/ wyrzeczone przez Chrystusa, znaczy może globowe wylewanie krwi ofiarnej przez Francyę /Ducha winogradu/ i ofiarowanie się Polski /ducha zbożowego/[37]/.

V przypis 37 do tekstu!

Podobną charakterystykę Francyi jakkolwiek nie tym obrazem winogradu przedstawioną, daje Mickiewicz w Wykładach . Tak np. w lekcyi 12-tej roku czwartego...."Duch francuski jest intuicyjnym, dobywa wszystkiego z siebie. Czuje się on być wyższym nad wszelką drobiazgowość, szczegółowość, specyalność, systematyczność".-

Strofa 42V jest jak gdyby odpowiedzią na przypisywaną Francyi przez Towiańskiego i Mickiewicza misyę mesyaniczną.[38]/

V zakończona słowy: „Braciszie, niech przyjdzie Ten anioł i uwierzę". -

Anioł dziewiąty - na morskim smoku - to Anglia; dziesiąty - knutem "rozsierdzający psa na zamach przyszły" - nie potrzebuje komentarza.[39]/

A jedenasty mój - w wielkiej pokorze
Szedł, ale razem i w mądrość ubrany.
W ręku nic - tylko trzymał złote zboże
I karmił - wiatrem do ziemi przywiany.
Gdy szedł, jam poznał go i krzyknął: Boże ./
To mój....
W tem nadszedł dwunasty - nieznany.

Ten nieznany anioł - to symbol najwyższy, odpowiadający onej zjawie ukazującej się Herowi Armeńczykowi - którą mu duch jednem tylko słowem nazywa: "To Królowa...."
To symbol ostatnich przeznaczeń ludzkości.-

dotąd druk w Pam. Liter.

Trzeciem wcieleniem Króla-Ducha jest Bolesław Smiały.

Już nie przez mękę i cierń i pokorę
I żywot króla-żebraka, harfiarza,
Ale przez myśli w czyn zmienione, skore
Chce zdobyć niebo. Swi at był dla mocarza. /
Na karmazynach mnóstwo orłów gore
Srebrnych , i mnóstwo kwiatów z trybularza
Przed obrazami świętych czyni tęczę:
Wesołość wszędy - i lata młodzieńcze.

Z rycerstwa podobny jest Bolesław do Popiela. W dziecku jeszcze dusza "nie mówi nic, a już się zżyma i świat zahacza oczyma orlicy". Ale duch jego oczyszczony jest w Mieszku.

Z dwóch teraz kwiatów ma wydać owoce
I z dwóch żywotów mieć tryumfem trzeci. 40/

I zeszły na niego "wszystkie święte dary, - i moc, i wielka przed Chrystusem skrucha" Na tronie zasiadł "spokojny, mocny i pełen pogody".

Ale "piękny wschód tego żywota" miał pójść na marne. Rapsod zapowiada:

Utratę mojej u Boga zasługi
Śpiewam - i wyjście mego ducha z tronu,
I dzień żywota straszliwy i długi,
Marnie przebyty, bez żadnego plonu.

Kiedy zbrodnie Popiela były grzechem ducha pnącego się w górę - grzechem królewskim, i przeto nie odsądziły go od tronu, grzech Bolesława poniża go i tronu duchowego pozbawia. Jest to grzech zbrukania ducha, przez spółkę z duchami niższemi.-

Od wyżyn do upadku przez całą skalę tonów przechodzi powieść. Grzmiąca ochoczo fanfara - zmienia się w głuchy ryk pijackiej tłuszczy - "wyjącej jako wół przez korytarze". Wesoła czerwień

i migot srebrnej stali - mroczy się w krwawy obrzask dymiących pochodni, przy których król na czele pijaków zbrojnych otwiera sąd o północy. "Wiatr muzykami napełniwszy wieje, nad jego nową, wesołą stolicą" w pieśni pierwszej; w ostatniej - nad miastem milczącem, opustoszałem pod klątwą " zamek Babilońską Błyszczący królową"- huczy "olbrzymim śmiechem cnoty gwałtownika". Jakkolwiek rapsod o Bolesławie nietylko niejest skończony ale i nie wykończony, to przecież wszystkie brzmiące w nim tony doprowadzone są do doskonałego wyrazu. Niezrównanym wydaje mi się zwłaszcza ten, z którego wywija się pełna majestatu postać króla-rycerza. Wspaniałym jest Bolesław gdy nad trzodami i ludem stoi jak krzyż błogosławiący /p.1.sf.16.17/, lub na rynku sądy sprawując

Gdy stał żelazny - wyżej swego gminu
Jako kłos prosty - z orłem na przyłbicy
Na rubinowej szmacie karmazynu/sf.2.sf.14/.

Wspaniałym jest przyjmując kniaziów ruskich, lub przy wjeździe do Kijowa, na koniu - który "szedł zwolna... i nogę ostrożny - podniósł, by lud nie deptał nabożny".

Wspaniałym jest jeszcze, gdy miecz jak drzazgę złamawszy na nodze, na lokajstwo w zbrojach wpada z rzemieniem świszczącym w ręku. A od tego ideału polskiego króla - rycerza, typu lotnego i dumnego orła, w niezrównanym kontraście odbija typem ponurego i podstępnego płazu duch ruski. Najprzód owa "matki komnata -

Pełna obrazów, świec, kadzideł ziela
Jakby z innego, podziemnego świata,
Z ziemi kryształów, kruszców... a od wiela
Swiateł rozgrzana, a ciężko bogata..."

A potem odprawa kniaziom ruskim, pańsko łaskawa i pańsko wzgardliwa, rubaszna a królewska. Te strofy Króla-Ducha musiały dźwięczeć w duszy Matejki kiedy podobny kontrast dwóch światów rzucił na płótno w Batorym pod Pskowem.

i migot srebrnej stali - mroczy się w krasy obrazem ćmiących pochodni, przy których król na tle pijaków zbrojnych otwiera sąd o północy. "Wiatr [illegible] niespokojny wieje, nad jego mową, [illegible] stolicą" w [illegible] - nad miastem milczącym, [illegible] pod niebem " [illegible] - [illegible] królowej" - [illegible] grozy gwałtownica".
Jednocześnie rapsod o Bolesławie [illegible] nie wykończony, [illegible] z nim tego [illegible] wadzona aż do [illegible] wyrazu. [illegible] mi się [illegible] pełna majestatu postać króla-rycerza. Wspaniały jest Bolesław gdy [illegible] i [illegible] jak [illegible] /p.I.gł.-IO.17/, lub na rynku sądy sprawuje

Gdy stał żelazny - wyżej swego [illegible]
Jako ktoś [illegible] - z orłem na przyłbicy
Na rubinowej [illegible] /pr.I.gł.12/.

Wspaniałym jest przyjmując kniaziów ruskich, lub gdy wjeżdża do Kijowa, na koniu - który "nóżdż zwolna... i nogą ostrożną - podnosić, by lud nie deptał nabożny".
Wspaniałym jest jeszcze, gdy [illegible] na [illegible] dno, na [illegible] z [illegible] w rynku. A od tego [illegible] polskiego króla - rycerza, typu [illegible] i [illegible] w [illegible] typem [illegible] i [illegible] duch ruski. Najpiękniej [illegible] -

Pełna obrazów, świec, [illegible] ściela
Jakby z innego, podziemnego świata,
Z [illegible], [illegible]... a od [illegible]
[illegible], a [illegible] bogato..."

A potem [illegible], [illegible] i [illegible] - [illegible] w [illegible] ... [illegible] na płótno w [illegible] pod [illegible].

Prócz tych - ton jeszcze jeden, nowy, innym rapsodom obcy, tu się jawi: ton zmysłowej miłości, który poczyna się w scenie rozsądzania wieńców przez pszczoły na rynku w Krakowie, rośnie w Mścisławie kijowskiej a do najwyższej potęgi dochodzi w płomiennej pieśni Krystyny:

"O przyjdź! śpiewała, bo gołębi stadem -
Wysyłam na wsze wiatry ognie moje ---"

Szczególnego doznaję wrażenia czytając w trzeciej strofie /p.4, sf.16./ w rymach pomieszaną i niedokończoną pieśń, zarówno jak czytając cały ten niedokończony rapsod. Jestto wrażenie podobne temu, jakiego doznaję patrząc na złomy arcydzieł sztuki greckiej. Wydaje mi się jak gdyby bóg czasu umyślnie tu utrącił ramiona bogini miłości - aby nie zasłaniały symbolu łona, ówdzie pozostawił z bachantki tańczącej sam wyraz ruchu - w szacie około bioder okręconej. Dzieła te są jak skały które Bóg rzeźbił dłutem zniszczenia. Zdaje się nam że takiemi właśnie być muszą. Zdaje się nam, że takiemi właśnie jawią to, co w nich jest nieśmiertelne:, kształtu najjaśniejsze znaki"

Czy Król-Duch mógł być dokończony ? - czy prawdą jest bardzo niewiarogodne podanie że miał zawierać 48 pieśni ?, 41/ czem byłby gdyby był dokończony rzeczywiście ? - niewiem. Ale wielki poeta zdaje się tworzyć jak natura.

Czyż dzieło dokończone mogło mieć zakończenie doskonalsze jak ten złom, który takim zostawił - przypadek ?

Rzekł. A te słowa gdy mi doniesiono
W noc i przy pełnych winami pucharach,
Wstałem z pochodnią i czoło koroną
Nakrywszy, szedłem na tron, cały w żarach.
Za mną pijaki zbrojne - a z szaloną
Myślą spokojność trupiska / ? / na marach
Tron otoczyli jak czerwone czarty,

Koło północy było. Sąd otwarty.

Wkrótce stawiono bladego biskupa,
Do którego ja rzekłem, cały pjany:
- Alboś ty złodziej, albo ty nam trupa
Wywołaj z grobu i z tej białej ściany.
Wywołaj... A on: - Co znaczy ta kupa
Nierządnic? Jeśli ma być trup wezwany,
Jeśli rzecz, która w nocy trzęsie miasty
Świętemi, ma się stać: odpraw niewiasty.

Strach mię zdjął - one też jak gołębice
Na one słowa same uciekały...
A biskup znowu: Takie tajemnice
Widzieć, ty jeden tylko jesteś śmiały...
Rzekł; straszna cisza nastąpiła - świece
Jedna po drugiej same zagasały....
Obejrzałem się - w gmachu było ciemno,
Ja sam - i kapłan stojący podemną.

Widziałem, jako cmentarz gdzieś daleki
Anioły boże światłem malowały;
I wstawał stary ktoś - nakształt kaleki
Zbielony, a płaszcz miał jak srebro biały;
Potem przydany jemu dla opieki
Stróż anioł podał jakieś kordyjały,
Którymi wzmocniał, i drogę po ziemi
Jak kwiatem zasłał światłami różnemi.

A on rzekł: - "Twoje wygnawszy rycerze
Wyzuję ciebie z twej żelaznej zbroi
Stawię przed sobą i w duchu uderzę
Tym duchem, który tu już za mną stoi."

[illegible] północy [illegible]

[illegible] bladego blasku,
Do którego ja rzekłem, cały płony:
- Albo ty zbudziej, albo ty nam [illegible]
Wywołaj z grobu i z tej białej kolumny .
Wywołaj ... A oni - Co znaczy ta kupa
[illegible] ? [illegible]
Jeśli [illegible], który w nocy [illegible] minuty
Świętemi, na nią stać ; [illegible] .

[illegible] - one [illegible] jak gołębie
[illegible]...
[illegible]
[illegible], ty jeden [illegible]...
[illegible] - [illegible]
[illegible]...
Obejrzałem się - w gmachu było ciemno ;
Ja sam - i [illegible].

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] biały;
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Jak [illegible].

A on zaczął: - "Twoje [illegible]
[illegible] z [illegible] zbroi
Stanęły przed sobą i w duchu uderzą
Tym duchem, który tu już za mną stoi."

Jam drżał - jeszcze mię dziś po nocach bierze
Strach, z tych zamkniętych i czarnych podwoi
Wylatujący. Jak się w trumnie zsechło,
Tak weszło - z twarzy swej podnosząc czechło.

Szum-em skrzydeł pierzchającego stada gołębi - zgaszeniem świateł i odsłonięciem twarzy mary straszliwej zamyka się poemat.

I zda się nam słyszeć jeszcze tętno odchodzących w wieczność kroków...

K R O L   D U C H

/o formie: rytmika i dźwięk/

Rozdz. III./3

/forma/   /rytmika etc./

Tylko ostatni wstęp od str. 38 — wyjątkiem dla W. S. (ankiety sztuki) 17 IX 47 SzD

Tam też tekst ów ogłoszono

przerobiłem sobie na tok marginesów, głównie w postaci (?) B

uwaga W. Borowego

" Poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów ,bo je mają podszepnięte...a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, to jest dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu... Czasem malarz przechodzący na poetę jest w słowach rewelatorem kolorytu .... Muzyk na poetę przeszedłszy znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. Po wielkiej liczbie dziś muzyków kiedyś wielka liczba będzie harmonistyków poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku - aż pójdą wyżej. Ja sam przez rewelatorstwo muzyki w Żmii i pierwszych płodach, przez rewelatorstwo malarstwa w Beniowskim przeszedłem..." Te uwagi zapisał Słowacki w Raptularzu swoim. - " Słowa do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, " - " dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu ".. Mieści się w tem pośrednio to spostrzeżenie, że forma wierszowa ma potęgę suggestyjną. Schoppehauer tłómaczy ją również z jej suggestywnej roli : " Nie umiem dać innego wyjaśnienia - mówi on - nie do wiary potężnego działania rytmu i rymu, jak to, że nasza tak ściśle z czasem związana zdolność wyobrażania,przez ten związek w pewien właściwy sposób się urobiła, skutkiem czego za każdym regularnie powracającym odgłosem podążamy niby wewnętrznie i jakoby układamy się z nim do taktu. Przez to staje się rytm i rym raz środkiem podniesienia naszej uwagi, gdyż mowy wiązanej słuchamy chętniej, po drugie wywołują one wnas ślepą, wszelki sąd wyprzedzającą zgodę na treść tej mowy, która nabywa przez to jakiejś emfatycznej ,niezawisłej od jakichkolwiek racyj siły przekonywania ".

Tak samo suggestywnością, aczkolwiek w odmienny sposób, uzasadnia znaczenie rytmu Fechner. Wedle niego rytm jest w ścisłym związku z elementem nastrojowym muzyki, a zawdzięcza ten związek pewnej bezpośredniej zgodności rytmicznych stosunków czasu i akcentu z naszemi ruchami ekspresyjnemi. " Można przy-

jąć jako zasadę - powiada - że te rytmiczne stosunki / Bestimmungen und Verhältnisse / muzyki, któremi wywołanym bywa nastrój, korespondują we wszystkich ważniejszych punktach z czynnym sposobem wyrażania tych samych nastrojów głosem i ruchem przez człowieka. " Do tego dodaje Meumann: " Rytm reprodukuje jakiś rys naszych wewnętrznych wzruszeń / der Rhytmus macht einen Theil des inneren Erlebens nach / i wytwarza w ten sposób analogiczne stany uczuciowe, podobnie jak przez staranne naśladowanie pewnych ruchów expresyjnych możemy wytwarzać w sobie sztucznie odpowiadające im uczucia " .

Pomimo jednak zasadniczej zgodności w określeniu roli suggestywnej rytmu, zaznacza się już przytoczonych zdaniach ważna różnica. Schoppenhauer ma na myśli nagi fakt rytmiczności fakt, który już sam przez się wyzwalając pewien automatyzm psychiczny stwarza dogodne podścielisko suggestyi, Fechner zaś uprzytamnia sobie działanie suggestywne pewnego, danego rytmu, który, - jak to ma miejsce w poezyi - pewną daną myśl (treść) kadencyą swoją ilustruje, przyczynia się przez to do narzucenia jej słuchaczowi, suggerując mu towarzyszące pewnym wzruszeniem ruchy expresyjne. Schoppenhauer i Fechner, określając rozmaicie rolę rytmu, mają obaj słuszność; trzeba jednakże dodać że rytm ma podwójną rolę i wedle tego jest też dwojaki.

Słowacki rozumie to wybornie. Przyznając ogólnie formie wierszowej suggestywność, rozróżnia on poetów malarzy i poetów muzyków. I poeta malarz chcąc stać się " w słowach rewelatorem kolorytu " musi wyzyskać ową suggestywną siłę rytmu - i w ogóle dźwiękowych wartości mowy; dla poety muzyka jednak te dźwiękowe wartości nabierają znaczenia samoistnego. Są nawet " harmonistycy poetyczni, piszący wiersze <u>tylko</u> dla dźwięku. " Do kategoryi poetów muzyków zalicza Słowacki sam siebie w pierwszych swych utworach; w epoce pełnego rozwoju jest poetą malarzem. Jaki jest wtedy jego stosunek do

formy poetyckiej ,tego dźwiękowego narzędzia ekspresyi ?
Że jest on mistrzem formy, wie o tem zarówno sam,jak i przyznaje mu to communis opinio.

.. Do wiersza mam, jak sądzę, prawo.
Sam się rym do mnie miłośnie nagina,
Oktawa pieści, kocha mię Sekstyna.

Ale strofa jest mu tylko taktem, nie wędzidłem ". Zwraca się z ironią przeciwko tym dla których mowa jest jedynie pustem dźwiękowem narzędziem melodyjności wiersza.

Więc nie mieszajcie mi się tu harfiarze
Którym dziś klaska tłum! precz maro smętna,
Co myślom własne odejmujesz twarze,
Dając im ciągłą łzę, lub ciągłe teatra.

Od takich melodyjnych zwrotek milszym mu jest " nieustanny rym " szumu morza. Dźwięk niema być sam w sobie celem; musi być narzędziem myśli.

Chodzi mi o to aby język giętki
Powiedział wszystko co pomyśli głowa.

Ku temu jednak właśnie celowi służą nietylko pojęciowe ale i dźwiękowe wartości języka. Ma on więc być

... czasem jak piorun jasny, prędki,
A czasem smutny jako pieśń stepowa,
A czasem jako skarga Nimfy miętki,
A czasem piękny jak Aniołów mowa ..

W rytm strofy chce poeta włożyć wszystkie odcienia wyrazu:

Z niej wszystko dobyć - zamglić ją tęsknotą,
Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,
Potem w promieniach ją pokazać złotą,
Potem nadętą dawnych przodków pychą,
Potem ją utkać Arachny robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strychą

Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa,
Co w sobie słońcu wschodzącem śpiewa.

W tem wszystkiem Słowacki charakteryzuje nietylko wybornie własną twórczość, ale i określa wyraźnie różnice między dwoma zasadniczemi rodzajami urytmienia: między rytmem śpiewnym a ekspresyjnym.

Rytm śpiewny jest sam sobie celem; prastare połączenie muzyki z poezyą ujawnia się tu supremacyą pierwiastku muzycznego. W pieśni właściwej rytm taki jest zupełnie na miejscu; przeniesiony w inną dziedzinę poezyi jest ubogim i monotonnym. Supremacya bowiem pierwiastka muzycznego jest w pieśni uzasadnioną, - gdzieindziej, wobec znaczenia treści, ta samoistność rytmu jest właściwie współczesnem panowaniem dwóch pierwiastków: muzycznego i treściowego. Rytm idzie tu obok treści samoistnie i służy suggerowaniu myśli tylko pośrednio, przez wprowadzenie owego automatyzmu psychicznego, którym suggestywną rolę rytmu tłómaczy Schoppenhauer. Związek z treścią polega tu tylko na ogólnym nastroju, na przystosowaniu się do niej w ogólnem tempie. Rytm ekspresyjny natomiast poddanym jest pierwiastkowi treściowemu i służy do uwydatnienia myśli. Idzie on za każdym jej zwrotem, wygina się za każdym jej załomem, ożywia ją pierwiastkiem ruchowej ekspresyi, podkreśla czuciową jej zawartość i tę czuciową zawartość bezpośrednio suggeruje. Poddaje on ten szczególny ton uczuciowy, w jakim pojęciowa zawartość słów poematu ma w słuchaczu oddźwięczeć.

Podział na rytm śpiewny i ekspresyjny nie opiera się o żadną formę rytmiczną, gdyż polega tylko na intencyi, na sposobie użycia rytmu. Jednakowoż rytm posługujący się stopą stałą ,lub stopami różnorodnemi lecz związanemi w grupy peryodyczne, tak zwany rytm toniczny, jest z natury swej " śpiewnym " jakkolwiek w krótkich lirycznych utworach możliwem jest tak ścisłe jego

zespolenie z treścią, że nabiera on charakteru rytmu ekspresyjnego. Natomiast rytm sylabiczny, o stopie dowolnej, z natury swej znowu może lepiej naginać się do treści. Może - ale nie musi. I w nim bowiem często brak stałości stopy zastępuje stałość akcentów /ars/, która odejmuje mu plastyczność, a nawet przy ruchomości ars zależy od ich użycia dopiero czy służą ekspresyi, czy idą obok treści samopas.

W jakiej zresztą mierze arsy w rytmie sylabicznym mogą być ruchome bez naruszenia rytmiczności, to nie jest całkiem bezspornem. I tak Mleczko zdaje się mniemać, że n.p. w wierszu trzynastozgłoskowym podstawą rytmiczności są cztery arsy, z których dwie /na 6tej i na 12tej zgłosce/ są stałe, przyczem średniówka wypada po zgłosce 7mej. Modyfikuje on wprawdzie poniekąd ten pogląd tem, że przyznaje iż arsa może być tylko raczej potencyalną /"a. fonematyczna" /, a podobnież i średniówka. Massonius natomiast w ocenie dzieła Mleczki przyjmuje w tym wierszu również cztery arsy, ale tylko jedną /na 12-tej/ uważa za stałą.- Co do wiersza jedenastozgłoskowego rytmika jego - wedle Mleczki - wyraża się przedewszystkiem w dwóch arsach, stale padających na 4-tą i 10-tą zgłoskę; średniówka zaś znajduje się zawsze między 5-tą a 6-tą. Prócz tego przyjmuje Mleczko jedną arsę ruchomą na 6-tej, 7-mej lub 8-mej zgłosce. Najzupełniej przyznają że taki wiersz jedenastozgłoskowy wypada uważać za normalny. Ale zobaczymy, że w Królu Duchu znajdują się wiersze które tej normie wcale i w żadnym nawet względzie nieodpowiadają, wiersze o arsach zupełnie różnych, o średniówce postawionej gdzieindziej lub całkiem średniówki pozbawione. Nawet potencyalnej arsy normalnej lub średniówki doszukać się w nich niepodobna. A przecież niemożna powiedzieć że nie są one doskonałe, bo przeciwnie one to właśnie są narzędziem najwyższej potęgi ekspresyjnej. Pod względem zaś formalnym

odczuwa się je jako doskonale rytmiczne.
Niemożna by ich też chyba użyć - jak to czynią z wierszami Wiktora Hugo - do egzemplifikacyi twierdzenia, że nowożytny "wiersz romantyczny" zatraca rytm i zbliża się do prozy, która rzekomo lepiej zdoła wyrażać myśl współczesnego człowieka ....
Jeśli to, co się jako rytmiczne odczuwa, nie daje się podciągnąć pod normy istniejącej rytmiki teoretycznej, dowód to tylko że te normy są za ciasne i że trzeba je zakreślić inaczej. Teorya bowiem w sztuce nie jest prawodawczą ale sprawozdawczą. Niewątpliwie rytmiczne wrażenie, tak jak niezawisłe od metrum, jak to niekiedy sądzono, tak nie trwa i nie ginie też wraz ze stałością ars. Peryodyczność akcentów to tylko jedna z form peryodyczności, na której polega rytmiczne wrażenie. Meumann grupuje te formy w trzy grupy, które dzieli znów na poddziały: 1. Peryodyczność akcentów,- 2./ Peryodyczność stosunków czasu, wyrażających się jako a/ trwanie /zgłosek,grup rytmicznych, wreszcie okresów pustych, pauz/, - b/ jako następstwo /tempo i zmiana tempa, ważne dla rytmicznego wrażenia także i pośrednio, przez wyrównywanie nierówności budowy grup rytmicznych, tudzież przez wpływ przyspieszenia lub upowolnienia tempa na akcentuacyę/,- c/jako powtórzenie /grup mniejszych lub większych, przyczem wystarczać może powtórzenie tylko częściowe tej samej grupy, albo powtórzenie grup tylko podobnych/, - wreszcie: 3/ Peryodyczność wyrażająca się w tworzeniu grup czysto logicznych, wyobrażeniowych, odpowiadających sobie, która to myśl, niejasno zresztą wyrażona, wydaje mi się za daleko idącą.- Są to kwestye zasadnicze, które wymagałyby specyalnego studyum, i nad któremi tu się rozwodzić niepodobna.
Zauważa tylko, że bądź zmienność stopy, bądź nieregularność akcentów są w każdym razie zachwianiem taktu rytmicznego

i że wrażenie urytmienia podejmują w tym wypadku w części zastępczo inne czynniki.

W Królu Duchu ważną rolę w tym względzie odgrywa budowa strofy. Rym okt-awy potrójny, przemiennie powracający /ababab/ i dobitne zamknięcie i oddzielenie każdej strofy dwoma końcowemi, zrymowanemi z sobą wierszami /CC/, stanowią podstawę bardzo wybitnego rytmicznego wrażenia. Ogniwo rytmiczne jest tu jakoby podwójne: rym w obrębie strofy bardzo dobitny bo potrójny i strofa jako większa, w sobie zamknięta całość. Strof tych słucha się jak gdyby na każdej coś się kończyło; wiersz, piąty i szósty, zakończone trzeciemi rymami, zdają się jak gdyby niespodziewane, powrót rymu po raz trzeci odczuwa się jakby podniesienie napięcia, jakby spiętrzenie; zrymowanie proste bezpośrednie wiersza siódmego z ósmym odczuwa się jak rozwiązanie napięcia, spadek na dół, dla wypoczynku uczucia lub dla skupienia się. Ten nieporównanie rytmiczny charakter oktawy, występujący - niewiem dlaczego - w Królu Duchu daleko silniej niż zazwyczaj, umożliwia zastosowanie doskonałego rytmicznego wrażenia przy całym niepokoju łamiącego się za myślą taktu wiersza. Huczą w tych strofach jakgdyby nieokiełznane szały fali morskiej, urytmione doskonale wiecznie powrotną kadencyą. O niezwruszoną, spiżową formę strof, rozbija się szturm niespokojnego, nalewającego je elementu.

To zespolenie stałości i ruchu, spokoju i niepokoju wywołuje nieporównany nastrój w Królu Duchu. Podobną mu jest w tym względzie tylko Boska Komedya. Budowa wybitnie stroficzna wkładu pierwiastek śpiewności w epopeję, której właśnie śpiewny charakter zdaje się poeta podkreślać mianem "rapsodu" i "pieśmi",- i odwrotnie znowu, miarowe spadki strofy dają spokojny ton epicki treści pełnej uczuciowego, lirycznego pierwiastku. Na skurcze i wysiłki bolów ogromnych,

namiętności nadludzkich, narzuca spokojne jakby klasyczne królewski płaszcz strofy... Opowieści "o wojnach świętych duchów świętych" przystoi taka szata majestatu. Rytm ekspresyjny pod temi klasycznemi fałdami strofy nie przybiera charakteru interjekcyjnego, nie staje się naśladowaniem urytmienia bezpośredniego wybuchu uczuć. Taka tendencya zawodzi niemal zawsze w sztuce. Rytm ten markuje tylko, jak tu czyni opowiadający przejęty treścią swej powieści. Ton "rzeczy przeminiętych" , rzeczy widzianych przez "błękit wieków siny", ton wspomnień, ale wspomnień w których jęczy wiecznie żywe echo "cierpień i mąk serdecznych" /R. I,p.1, sf.1/, panuje w całym poemacie. Forma w doskonały sposób przystosowana jest do treści.

Poddajemy teraz analizie właściwe urytmienie, ów "chód wiersza" jak mówi Mleczko. Określiliśmy jego charakter nazwą rytmu ekspresyjnego, która to nazwa zaznacza związek rytmu z treścią i jego zadanie nadania tej treści wyrazu. Nasuwa się więc najprzód kwestya, jakiego rodzaju mogą być związki między pojęciową a dźwiękową stroną mowy. Najprostrzem, bezpośredniem połączeniem pojęcia i dźwięku, najprymitywniejszym niejako sposobem ożywienia wyobrażenia środkami dźwiękowemi, jest naśladowcze wyzyskanie dźwiękowych wartości mowy dla oddania zjawiska dźwiękowego. Jest to onomatopeja. Naśladuje ona bądź tylko rytm, bądź także i barwę dźwięku. Najczęściej jednak zbyt wyraźnie zdradza zamiar naśladowania i wydaje się nienaturalną. Słynna onomatopeja Wergilińszowska naśladująca galop konia jest ordynarną. Interesującem jest, że Słowacki do tego samego celu raz jej używając, markuje ją raczej tylko, i to w tonie żartobliwym, w Beniowskim.

That is the/question./ Tu pytanie trzecie:
Komu ty /jedziesz?/ jak mówią Żmudzini,

Które ja czynię naśladując metra

Galop, w połowie pierwszej heksametra.

Wyraźna onomatopeja, subtelniejsza jednak o wiele a zarazem naśladująca już i barwę tonu, znajdujemy w jednym z warjantów rapsodu w Bolesławie Smiałym w Królu Duchu:

Na zamkach ciągły zgiełk /i śmiech/i czar czach,
I stuk ław,/i brzęk dienk/i szabel/ zgrzyty.

Nawiasem mówiąc, z normy, którą wierszowi 11-zgłoskowemu wskazuje Mleczko, nic tutaj nie zostało. Stopa, arsy, średniówki, wszystko jest nienormalne. Rytm, dążący przez onomatopeję do najdoskonalszej ekspresyi, zerwał wszelkie więzy.

A jednak - nie zatracił siebie samego. Wiersze te odczuwa się jako doskonale urytmione.

? wszystko najnormalniejsze, tylko trzeba inaczej czytać

Drugim rodzajem bezpośredniego związku między pojęciem a dźwiękiem jest interjekcya. Wedle często powtarzanych - jakkolwiek niemniej często kwestyonowanych teoryj - mowa miała powstać z onomatopei, to jest dźwięku naśladowanego, i z interjakcyi, to jest dźwięku wzruszeniowego, którą przeszedł w symbol wyobrażeń z tem wzruszeniem skojarzonych. Ale dźwięk interjekcyjny, stając się symbolem wyobrażen, przechodzi właściwie w onomatopeję /"onom. podmiotowa"/, która różni się od przedmiotowej tem, że ma niejako charakter metaforyczny.- Związek więc między onomatopeją a interjekcyą jest ścisły i często przechodzi jedna w drugą. Na wyszukaniu granicy między niemi zaiste nic nie zależy, ale trzeba podnieść, że gdzie występuje rys interjekcyjny w rytmie lub barwie dźwięku, tam dźwięk nabiera suggestyjnego znaczenia nietylko już ze względu na wyobrażenia ale i na uczucia.

Kiedy Achilles skarży się w Iliadzie że dzieli go od ojczyzny wiele gór cienistych i mórz szumiących:

úrea te/skwénta//thalássa te/echeéssa -

to morze już nie tylko szumi ale i wzdycha. Działanie na uczucie jest wyraźne. Wiersz ten dźwięczał też pewnie w duszy niejednego tułacza i bywał mu tłómaczem smutku.
Melancholia wieje z następujących wierszy Króla Ducha: a rola rytmu w wywołaniu tego wrażenia jest niezaprzeczoną:

Jeziora jako srebrne się świeciły
Parne - a czasem podziemnemi dzwony
Niby z podziemi wyszły - i dzwoniły
Na różne jęki / i na różne tony.

Albo :

Dzwon taki idzie // i jęk taki jedzi
Zamną, że dusza mi od żalu ginie.

Ale poza onomatopeją i interjekcyą są jeszcze inne, dalèko subtelniejsze skojarzenia pojęć z dźwiękami. Wogóle gdziekolwiek chcemy suggerować pewną rytmiczność związaną ze zjawiskiem, obrazem, uczuciem, posłużyć się możemy analogicznem urytmieniem mowy, którą te zjawiska, obrazy, uczucia, opisujemy czy wyrażamy. Rytm nie jest już naśladowaniem. Pomiędzy niego a wyobrażenie, które on ma poddawać, wstawia się tu bądź ściślejsze bądź luźniejsze ogniwo assocyacyjne. Do tej kategoryi należy ów cudowny wiersz w Beniowskim:

Jam czysty! głos mój śród wichru i wrzawy
Słyszałaś // - w równej / zawsze / strojny /

W wierszu:

Nawet lecące z tęczą malowaną
Strumienie - ze skał spadające - starą!

urytmienie poddaje niewątpliwie kadencyę kaskad; jest to suggestywna analogya urytmienia zjawiska nie dźwiękowego lecz ruchowego.

Ogromne bogactwo rytmicznej ekspresyi gromadzi się w strofie następującej:

Zbalsamowaną , wiecznem zdjętą spaniem
Cicho na białych atłasach położę.
Sam przyjdę - jak lew legnę i wzdychaniem
Smiertelnem twój sen spokojny zatrworzę.

Nadużyję tu cierpliwości czytelnika i przeprowadzę szczegółową analizę urytmienia tych wierszy. Byłoby to zbytecznem gdyby o tych rzeczach kiedykolwiek myślano; analizę taką możnaby pozostawć czytelnikowi a tylko w paru słowach charakterystyczne momenta podnieść. Ale to wszystko, co tu powiem, dla ogółu jest rzeczą całkiem nową. Chociaż więc na jednym przykładzie na tajemnice rytmu rzucę troszkę światła. Osiągnę już coś, choćby tylko to poczucie w czytelniku zostało, że rytm jest istotną i niezmiernie ważną składową częścią poematu, że od niego w wysokim stopniu zawisło wrażenie poetyckie i że wszczególności co do Króla Ducha, dlatego czuje ucho na ekspresyę rytmiczną jest nieczułe, choćby quoad litteram całe dzieło zrozumiał, jako dzieło sztuki pozostanie ono obcem.

W przytoczonym ustępie każdemu zwrotowi myśli odpowiada rytm właściwy: wartości pojęciowe słów uwydatnia, wyobrażenia podnosi uczuciowe zabarwienie. Idźmy za biegiem tego rytmu, badając z jednej strony jego podstawy objektywne, z drugiej ekspresyjne efekta.

W pierwszej połowie pierwszego wiersza /"zbalsamowana"/ głos ulega koniecznemu przyspieszeniu, dążąc do oparcia się o odległą arsę czwartej zgłoski, niepoprzedzonej żadnym akcentem. /Potrzeba wytchnienia objawia się dla subtelnego ucha i

w tem, że mimowoli wymawiamy nieco silniej zgłoskę pierwszą). To przyspieszenie ma pewną wzruszeniową barwę samo przez się, a nadto powoduje większe nasilenie pierwszej arsy. Z tego znów wynika przydłużenie średniówki, o czem bardzo łatwo możemy się przekonać próbując wykreślić przecinek; bez pauzy głos się tu po prostu obejść nie może. Druga połowa wiersza, / na którą wedle Mleczki przypada wydech przeponowo brzuszny, co tu właśnie wybornie odczuć można/, składa się z trzech trochejów; akcenta padają jak monotonne krople co drugą zgłoskę. Nieporównanie nastrojowa monotonność tego rytmu tem silniej działa przez kontrast z przyspieszonym ruchem poprzednim; czujemy tu upowolnienie tempa, a co więcej głos nasilony na pierwszej arsie i przytrzymany na średniówce, nabiera dążności spadającej, ile że gęste i niemal równowatościowe akcenta niepozwalają mu wypocząć!

W wierszu drugim, ze względu na treściową akcentuacyę, niepodobna nam zaznaczyć średniówki na normalnem jej stanowisku po zgłosce piątej. Z tego powodu przypada mała pauza spoczynkowa /choćby bez woli i świadomości naszej./ już po słowie "cicho". Skutek jest ten, że nasila się akcent poprzedzającą tę pauzę, zupełnie tak jak się to dzieje w arsie normalnej poprzedzającej średniówkę. Nadto skutkiem tej pauzy słowo "cicho" jakoby oddzielone jest od reszty wiersza i słyszymy trochej / -∪/ na miejsce daktyla /-∪∪/, który byłby tu wtedy, gdyby arsa główna padała normalnie na czwartą /"białych"/, a średniówka po piątej zgłosce. Ale cała reszta wiersza składa się z amfibrachów /∪-∪/. Otóż dwie zgłoski trocheja "cicho" dążą wyraźnie do wyrównania w trwaniu brzmienia z trzema zgłoskami amfibrachów, /wedle prawa Brückego - o którem niżej/, i powstaje upowolnienie w wymawianiu tego słowa. Wymawiamy więc: "cicho" - akcentując i wydłużając zgłoskę

"ci ," przez co słowo uwidamia swój onomatopeiczny charakter, podobnie jak kiedy je wymawiamy w mowie potocznej z naciskiem nakazując ciszę.- W następujących amfibrachach odczuwam - nie zdaję sobie sprawy dlaczego - coś dziwnie zespolonego z treścią, coś jakby ciche stąpanie, jakby troskliwe, delikatne ujęcie. Czytelnikowi muszę pozostawić ocenę, o ile to wrażenie ma objektywną podstawę.

Wiersz trzeci i czwarty natomiast nie pozostawiają żadnej wątpliwości ani co do objektywnych podstaw wrażenia ani co do świadomej intencyi poety. Budowy tych wierszy nieporównanych w ekspresyi, odbiega zupełnie od "normalnej". Najprzód co do stopy, to znajdujemy w trzecim wierszu aż dwa tuż po sobie następujące antyspasty, stopę zupełnie niezwykłą, w której zbiegają się akcenty na dwóch przyległych zgłoskach. /"Sam przyjdę, jak lew legnę..". Te antyspasty, które w zasadzie ganione są przez metryków, są tu nietylko rozmyślne, ale - jakby niedość było poecie zbiegu akcentów, zaostrzył on go jeszcze aliteracyą zgłosek akcentowanych /"lew legnę"/. Średniówki ani śladu. Są natomiast dwie pauzy, odgraniczające i uwydatniające dwie antyspastyczne stopy, dwa westchnienia, przeciągłe, nabrzmiałe nudą, prawie ziewnięcia, ziewnięcia lwa, w których drzemie utajona groza. Że z tem zabarwieniem te onomatopeje westchnień są pojęte, /zwracam jeszcze uwagę na słowo "zatrwożę"/, dowodzi następstwo dwóch amfibrachów, które, skutkiem szczególnego położenia dają niedwuznaczną anomatopeję poziewu. Rzecz jest godna uwagi, że te amfibrachy całkiem inną mają barwę rytmiczną od tej, którą miała ta sama stopa w wierszu drugim. Powód tego leży najprzód w tem, że zgłoski akcentowane tych stóp mają akcent silniejszy niż tam. Padają na nie arsy główne. W słowie "wzdychaniem" ta arsa główna /normalna/ ze szczególnej jeszcze przyczyny ma niezwykłe nasilenie. Oto w tym wierszu analogiczna budowa antyspastów daje wprawdzie wrażenie pewnego urytmie-

nia, ale bądź co bądź przez wprowadzenie stóp tak odmiennych wiersz ten jakby wypadał ze strofy, której cały chód jest odmienny. Ucho nasze posiada jednak dążność do automatycznego utrwalania rytmu, w którym raz rozkołysało się tempo naszej uwagi. Gdy rytm ten jest zachwiany chwytamy się wszystkiego, co go ratuje i przywraca. Dlatego to nawet dość dalekie analogie wystarczają nam często do podtrzymania wrażenia rytmiczności. Otóż tutaj koordynacyę z urytmieniem strofy przywraca słowo ostatnie wiersza /"wzdychaniem"/, na które pada rym,/który dlatego, jak zauważyć niezwykle silnie jako rym odczuwany/, tudzież normalna arsa główna, którą z tego samego powodu - jako restytuującą urytmienie normalne strofy - mimowoli zaznaczamy silniej. Sam przez się jednak amfibrach tego słowa niema jeszcze wyraźnego charakteru onomatopei. Wydobywa ten charakter dopiero powtórzenie. Słowo "śmiertelnem" urytmione jest zupełnie analogicznie, a jego zgłoska akcentowana ma, tak jak w poprzedniem, nasilenie arsy głównej,- tutaj mianowicie z tego powodu, że przy nieobecności średniówki w tym wierszu, pauza spoczynkowa padać musi już po trzeciej zgłosce; wypadek podobny do tego jaki obserwowaliśmy w wierszu drugim.

A więc dwa te słowa amfibrachiczne /"wzdychaniem - śmiertelnem"/ są zupełnie zrównane w stopie i akcencie. Monotonność tego powtórzenia podnosi jeszcze powtórzenie trzeciego czynnika, pauz głosowych. Po słowie "wzdychaniem" - jako kończącem wiersz - następuje pauza antropofoniczna, pomimo enjembement; następuje z tem większą koniecznością, że - jakeśmy widzieli - słowo to jako przywracające zachwiany rytm strofy, z całą precyzyę uwydatniając rym i arsę, musi tem samem stanowczo uwydatniać zakończenie wiersza. Ponieważ enjembement z natury rzeczy niepozwala uwydatniać tej pauzy, zdaje mi się że zamieniamy ją jakoby na przewleczenie tego słowa, to jest jego

zgłoski akcentowanej, jakbyśmy chcieli z jednej strony zatrzymać się po niem, z drugiej przyłączyć do niego zaraz następne. Po słowie "śmiertelnem" znowu wypada pauza, raz z powodu enjembement, ażeby przyłączyć je w ten sposób niejako do poprzedniego wiersza, drugi raz dla zastąpienia brakującej średniówki. Zawarunkowane tem wrażenie monotonności rytmu i rozwleczenia głosu przeciąga się dalej. Zamiast oczekiwanego w tem miejscu normalnego trocheja, arsy na czwartej zgłosce i średniówki po piątej, następuje jamb /◡ -/, " trochej na odwrót", jakby przedrzeźniający rozwlekłą dykcyę poprzedniego słowa, sam jeszcze rozwleklejszy z powodu dążności do zrównania trwania swych dwóch kroków z trzema krokami otaczających amfibrachów i z powodu wyeliminowania średniówki zastępujący pauzę głosową przewleczeniem wymawiania.

Po tym jambie, stanowiącym jakgdyby wierzchołek onomatopei, powracają amfibrachy /"spokojny zatrwożą"/, tak jak poprzednie każden w jednem słowie zamknięty, wyraźnie uakcentowany, z jednostajną monotonnością "słowo po słowie" ton lejące w ucho", ton beznadziejnej nudy podziemnego grobowca. Brak średniówki, jednostajność akcentów, powoduje kadencyę ich wyraźnie spadającą; do końca wiersza dobiegamy niemal resztką oddechu.- Przypomnijmy sobie że to samo było w wierszu drugim, który z czwartym jest zrymowany, tak że na oba rymy padają te resztki wydechu, uświadamiając podobieństwo zstępującego chodu tych obu wierszy. Między nimi leżący wiersz trzeci ma najwyższe spiętrzenie głosu w dwóch westchnieniach: "sam przyjdę - jak lew legnę", spiętrzenie tem wyraźniejsze że poparte podstawioną pod nie otwartą i jasną - i tu dwukrotnie powtórzoną - samogłoskę e /"lew legnę"/. W ten sposób te trzy wiersze związane są z sobą jakby w jedną frazę westchnienia, której arsa przypada w po-

środku. Ten sam motyw więc onomatopeiczny przenika stopę, wiersz i zespół wierszy.

W rozebranym przez nas przykładzie związek pomiędzy rytmem a wyobrażeniem i uczuciem jest względnie łatwy do wytłómaczenia. Ale niezawsze tak bywa. Rytm jest jakby gestem dźwiękowym; niezawsze umiemy dojść logiki gestu nawet bardzo wyrazistego.- Naprzykład czy można zaprzeczyć że wiersz następujący ma urytmienie bardzo syggestywne ?...

A ducha, który jak spowity leży,
Rozwija / jak kwiat /- na świat /- coraz szerzej.

Ale dlaczego to "rozwijanie coraz szerzej" tak odczuwamy w rytmie, że chcielibyśmy niemal towarzyszyć stopie wierszowej gestem dłoni w pąk złożonych i rozkładających się coraz szerzej!? Urytmienie wiersza zdaje się tu być analogiczne urytmieniu gestu ; jest to możnaby powiedzieć onomatopeja ruchu. A rytm ten nie suggeruje nikomu obrazu rozwijającego się kwiatu, ale gest, którymbyśmy obrazowanie takie podkreślili w opowiadaniu. Inaczej suggestyjności tego rytmu pojąć niepodobna... Ale przez jakie to szczególne assocyacyjne ogniwo przechodzi to poddanie wrażenia /... Otóż takie ogniwa bardzo często wymykają się z pod kontroli naszej świadomości ! Dlatego rytm działa często jako tajemnicza, nieuświadomiona w nas przyczyna wzruszeń.

Zresztą samego istnienia pewnego urytmienia nie uświadamiamy sobie nieraz, albo pozostajemy w wątpliwości czy istnieją rzeczywiście objektywne warunki danego wrażenia rytmicznego, czy nie podłożyliśmy czegoś sami z siebie. Że czynnik podmiotowy ważną tu odgrywa rolę wskazuje przez psycho - fizyologów stwierdzony fakt "urytmienia subjektywnego", to jest łączenia w grupy rytmiczne całkiem sobie równych, w zupełnie jednakowych odstępach czasu następujących, więc nieurytmionych, tonów /n.p.metronomu/, o ile tylko te odstępy czasu nie są zbyt

wielkiemi. Rytm subjektywny , jeśli jest słyszanym mimowolnie, bywa - jak chcą niektórzy badacze /Müller - Schumann, Dietze/- najczęściej trocheicznym, jednakże, jak zauważył Mach, zmienia się wedle indywidualności i usposobienia danej osoby. Rytm ten jednak może być dowolnie obranym, a jeśli się to raz stało nabiera dążnoś-ci do trwania; trzeba pewnego wysiłku uwagi aby go zmienić . Wogóle raz poddany rytm ma dążność do automatycznej reprodukcyi. A z tego wynika, że zmiana rytmu wywierać musi szczególne psychiczne działanie. Mowa wiązana jest suggestywniejszą od niewiązanej nietylko dlatego, że jest urytmioną /cf.wyżej cytowany pogląd Schopenhauera/, ale i dlatego, że w niej wszelkie zmiany rytmiczne daleko silniej są odczuwane, gdyż przeciwstawia się im opór automatyzmu psychicznego, dążącego do zachowania raz poddanego rytmu. Człowiek idący szeroką drogą nie zauważy może nawet lekkiego trącenia z boku; człowiek idący po kładce zauważy je z pewnością. Tak samo ma się rzecz z uwagą idącą po kładce rytmu. Jak słowo w mowie wiązanej nabiera indywidualności, blasku, wyrazistości, bo przedstawia się jako rytmiczna konieczność, waży całą swoją dźwiękową wartością, podczas kiedy w mowie niewiązanej zaciera się, ginie, blednie równocześnie jako dźwięk i jako znaczenie: tak samo ma się rzecz i z więźbą słów, z tokiem mowy. Regularność tego toku przejawiająca się w urytmieniu podnosi przez kontrast wyrazistość każdego zwrotu odstąpienia od taktu. I dlatego to na podstawie czysto recyonalistycznej zbudowane teorye o przeżyciu się mowy wiązanej, która krępuje i wypacza rzekomo bieg myśli, teorye bądźto głoszące bliskie jedynowładztwo prozy, /n.p. Bourdou/, bądź dążące do stworzenia jakiejś dziwnej "rytmiki nierytmicznej" pozbawionej momentu regularności a mającej za cel wyłączny akcentowanie treściowego słów znaczenia, /Arno Holz/,

teorye te szwankują nie licząc się z jednem: z tem że narzędziem myśli jest słowo, a słowo wchodzi w nas przez ucho. Logikę głuchomiemych narzucić one chcą tym, dla których mowa składa się - dzięki Bogu ! - jeszcze z dzwięków, a nie ze znaków pisarskich.

Ta właściwość mowy wiązanej powoduje że takie środki suggestyjne jak onomatopeja przedmiotowa i podmiotowa w niej właściwie tylko pełne znajdują zastosowanie; tu one mogą być wyczute w najsubtelniejszych nawet odcieniach.// Ale zmiana rytmu nietylko służy przez onomatopeje do działania na wyobraźnię i na uczucie; ona bywa także sama w sobie celem. Przez samo urozmaicenie toku mowy dodaje mu wdzięku, wyrazu: nabiera on przez to pewnej żywości, pewnego wzruszeniowego zabarwienia. Wreszcie rytm podkreślać może słowa, uwydatniać myśl, zwracać uwagę w pewnym kierunku. Np. w następujących wierszach przerzucenie średniówki - /czy jeśli kto woli - uczynienia jej tylko potencyalną a oddanie panowania pauzie głosowej , co praktycznie jest tem samem !/ podkreśla znaczenie drugiej połowy wiersza:

- Ani też myśli: że jest upominek
Dla ducha większy jaki, / nad spoczynek.

- Umiłowaną odtąd / - i na wieki !

- Tę jedną smętną ranę / - że jej niema !

- Choćby aż w piekło wiodła / - pójdę za nią !

W siedmiu błogosławieństwach Rapsodu drugiego słowo "błogosławię", kończące za każdym razem strofę, wyodrębniona jest ponadto zawsze rytmicznie, zyskując przez to właściwą wagę. Lub znowu

/Cierpienia moje . . . . /

Powiem wyroki wypełniając wieczne,

Które to na mnie // dzisiaj brzemię kładą..

Tutaj /w drugim wierszu/ arsa główna przerzucona została ze zgłoski czwartej gdzie wypada normalnie na trzecią i w ten sposób akcent treściowy należycie się uwydatnia.

Abym wyśpiewał // rzeczy przeminięte

I wielkie / duchów świętych / wojny święte

Tu wiersz ostatni zmienia rytm, wychodząc całkiem z normy: niema średniówki ani pierwszej arsy normalnej. Ale cóżby się stało gdyby mu przywrócić jego "poprawność"? Oto np. tak: I świętych duchów // wielkie wojny święte. Efekt jest widoczny. A więc: 1/zniknęło zamknięcie strofy, która stoi niby na miejscu inwokacyi, ma charakter zapowiedzi, wstępu - i winna być wyraźnie oddzieloną od następnej, zaczynającej opowieść: 2/ zniknęło wrażenie ciężaru i powagi słowa; 3/ nacisk padający na wyrazy streszczające w sobie cały poemat, uleciał; u Słowackiego osiągnięty zaś jest ten nacisk nietylko wysadzeniem rytmu z jego kolei ale analogicznem urytmieniem dwóch fraz rytmicznych /duchów świętych - wojny święte/, którą to analogię wzmacnia jeszcze powtórzenie wyrazu "święty". To powtórzenie w tych samych pozycyach analogicznych fraz rytmicznych dalego silniej uwydatnia ten wyraz niż to ma miejsce w przytoczonej parafrazie. A na tem wielce zależy: pierwsza strofa daje już przeczuć hieratyczny ton i powagę poematu.

Kto chce zdać sobie dokładnie sprawę z charakteru urytmienia w Królu Duchu niech czyta dla porównania oktawy jednego z innych naszych poetów słynących wyrobieniem formy. Oto przekład " Orlanda Szalonego" Felicyana Faleńskiego, lub "Pour passer le temps" Tetmajera. I tu i tam oktawy są bez zarzutu; u Faleńskiego nie wychodzą prawie nigdy z normy ryt-

micznej, możnaby powiedzieć że są "klasyczne," u Tetmajera rytm gnie się niekiedy jakby przez swawolę lub "nonszalancyę. Oktawa Faleńskiego lepiej uwydatnia przeciwieństwo sposobu urytmienia, jako trzymana stale w karbach normy, na Tetmajerze jednak właśnie można wykazać że swoboda a expresya rytmiczna to są rzeczy różne. Trudnoby tu znaleźć przykład na przystosowanie rytmu do myśli, wynaleźć suggestywną anomatopeję przedmiotową czy podmiotową, wskazać wydobycie wagi słów przez urytmienie. Chwiejność rytmu jest tu rodzajem kokieteryjnej igraszki, nadającej lekkość tokowi mowy. U obu poetów wiersz odpowiada zupełnie celowi ; nie przeprowadzam też porównania dla zrobienia zarzutu ; niemniej faktem pozostaje, że rytmika Króla Ducha niema w poezyi naszej analogii, a nie zdarzyło mi się spotkać z analogią i w poezyach innojęzycznych. Nawet w Beniowskim expresyjny charakter rytmu niejest jeszcze zdecydowanym i wyrobionym ; swoboda przytem ma niekiedy cęchę zaniedbania i wrażenie rytmiczne nie pozostaje zawsze bez zarzutu. Zdaje się właśnie ogromna powaga Króla Ducha kazała ubrać go w szatę rytmiczną bez skazy, dla głębi uczucia poszukać jak najwymowniejszego wyrazu, a myśli wyrażać z precyzją monumentalną. I dążność tę znać w ciężkim trudzie tworzenia, w niezliczonych próbach i waryantach z których zresztą zapewne część tylko pozostała w spuściźnie poety. Beniowski ma pod względem formy wobec Króla Ducha znaczenie przygotowania. Igraszka zrodziła w nim swobodę rytmiczną, tak jak może igraszka zrodziła kiedyś poezyę ; a jak z owej igraszki pozostało narzędzie najwyższej modlitwy ducha ludzkiego, tak i tu zdobyta forma poddana pod jarzmo myśli stała się doskonałem tej myśli narzędziem, uszlachetniwszy się zresztą sama w sobie.

W poprzedniem przedstawieniu wskazałem główniejsze cele ekspresyi rytmicznej i zaznaczyłem - daleki zresztą od wszelkiego systemizowania, co wymagałoby specyalnego studyum - raczej więc sposobem przykładu, środki, któremi się rytm expresyjny

posługuje. O jednym jednak z tych środków technicznych chcę dorzucić parę uwag, gdyż zastosowanie jego służy wielorakim celom a jest w wysokim stopniu charakterystyczne. Mam na myśli tempo dykcyi.

Czy istnieją jakie objektywne podstawy tempa ? Niezawodnie. Tempo ogólne zawisło - prawda - od czytającego; można czytać prędko lub pomału, - ale też na tem nic nie zależy. Natomiast ustosunkowanie tempa pojedynczych członów rytmicznych, przyspieszenie, względnie upowolnienie, /a tylko to ustosunkowanie, ta zmienność mają znaczenie expresyjne/, to ma objektywne podstawy rytmiczne. Na tę sprawę rzuca światło spostrzeżenie Brückego że przy skandującem recytowaniu wierszy o stopie nieskomplikowanej odległości akcentów rytmicznych znaczone graficznie na walcu rymografionu są sobie równe, czyli że w istocie rytmu leży dążność do zachowania jednakich odstępów czasu między "szczytami arsis". Jeśli więc między zgłoskami akcentowanemi leży większa liczba nieakcentowanych, następuje przyspieszenie, jeśli mniejsza, upowolnienie tempa. Bolton przy studyach nad rytmowaniem subjektywnem stwierdził że grupowanie podmiotowe dźwięków odbywa się w ten sposób, iż każda grupa ma trwanie stałe, wynoszące około jednej sekundy. Przy szybszem tempie skupiamy zatem w grupę więcej dźwięków, przy powolniejszem mniej. Zatem oprócz dążności do zrównania czasu odstępów rytmicznych, istnieje jeszcze dążność do zachowania pewnej absolutnej długości tych odstępów. Nie zamierzam się tu zastanawiać nad przyczyną tego zjawiska, nad tem czy pozostaje ono w związku z długością oddechu lub pulsu jak chce Mieczko - lub czy polega na istnieniu "naturalnego peryodu uwagi" jak twierdzi Wundt i Bolton, czy wreszcie obie te przyczyny się łączą jak to czynią prawdopodobnem doświadczenia ----

Chodzi mi o wnioski dające się wysnuć z samego faktu. Niema słuszności Meumann /l.c./ twierdząc że spostrzeżenie Brückego nie wiele dowodzi, bo dokonane było na wierszach skandowanych, więc w nienaturalnych warunkach. Jeżeli przy swobodnej deklamacyi nie skanduje się, to jestto przełamaniem lub przyćmieniem rytmu; gdy jednak zostają szczątki wrażeń rytmicznych to objaśnić je można tylko rekonstrukując ich całość. Zresztą przełamywanie rytmu w swobodnej daklamacyi nie odbywa się, ani się nie powinno odbywać tak radykalnie jak to sobie Meumann zdaje wyobrażać. W należycie bowiem zbudowanym utworze poetyckim rytm nie idzie swoją, a treść swoją drogą, ale służą sobie wzajemnie. Nie dzieje się to co prawda przy zachowaniu zasady rytmu śpiewnego, ale jeżeli gdzie, to tu właśnie zatracanie rytmu w deklamacyi byłoby zupełnie przeciwne formalnej tendencyi utworu. Wogóle zamazywanie rytmiczności leży w charakterze deklamacyi. Ale to nie jest wcale wzór i ideał deklamacyi. Pozostaje to w związku z naturalizmem będącym hasłem na współczesnej scenie. W szczególności zastosowanie do Króla Ducha deklamacyi tego rodzaju daje rezultat fatalny. Ginie właściwa kadencya oktawy, zaciera się charakter rapsodu, który przemienia się w dramatyczne opowiadanie - a jako takie w "kulissenreisserei". Nie zostaje nic z ogromnej, hieratycznej powagi, nic z anamnetycznego omglenia. Aktor przyzwyczajony jest przedstawiać to co mówi, odnosi wszystko do chwili obecnej; nie zna tonu wspominania rzeczy minionych. - Ale - powracam do przerwanego wątku. Niezależnie od doświadczeń Brückego zwyczajna obserwacya przykonywa że wrażenie urytmienia zależy w wysokim stopniu od zachowania równej długości trwania poszczególnych ogniw rytmicznych, że równość ta zachwianą być może w jakiemś ogniwie ale wtedy rytmiczne wrażenie utrzymuje się tylko przez wyrównanie między ogniwami wyższego

rzędu, frazami rytmicznemi, wierszami etc. Dążność do wyrównania objawia się w przyspieszeniu względnie upowolnieniu mowy. Zresztą wypada wziąć pod uwagę i ten fakt że istnieje niewątpliwy zdaje się związek między akcentem, a długością zgłoski; zgłoska akcentowana jest długą, albo może akcent wprowadza pauzę po niej, co pod względem rytmicznym wychodzi na jedno. Z tego wynika zatem, że częsty powrót zgłosek akcentowanych upowalnia tempo, zbieg zaś liczniejszych zgłosek nieakcentowanych przeciwnie zmusza głos do przyspieszenia dla oparcia się o akcent. Jednakowoż przyspieszenie lub upowolnienie daje się odczuć dopiero przez kontrast najwyraźniej zaś wtedy gdy treść schodzi się niejako z dogodnemi dla niej stosunkami rytmicznemi, gdy przyspieszone lub upowolnione tempo dogadza potrzebie expresyi treściowej. Wtedy wyczuwamy zmienione tempo jednego już nawet wyrazu i jest on nam jak gdyby z duszy wyjęty - w tempie nawet zgodny z tem co ma oddać.

W wierszu :

Nademną ziemia poruszona grzmiała

wyrazowi poruszona odpowiada "poruszenie" rytmu. Kontrast w budowie dwóch połów wiersza i powtórzenie trzykrotne tej samej stopy w połowie drugiej, uwydatnia upowolnienie tempa, które dopomaga wybornie expresyi treściowej w wierszu:

Zbalsamowaną //, wiecznem / zdjętą / spaniem...

Charakterystycznem jest użycie efektu wynikającego z opóźnienia arsy głównej i średniówki a zarazem położenia arsy bezpośrednio przed średniówką.

?!

Z tym listem czekam ciebie na wylądzie

Brzegu, o który grzmi // ogniste morze.

Przyspieszenie głosu dążącego do oparcia się o usunięty mu z normalnej pozycyi o dwa kroki akcent główny /na 6-tej/ jest tak wyraźnie że powoduje utratę akcentu gramatycznego w sło-

wie "który", tak że ono staje się proklitycznem. Akcent zaś na "grzmi" nasila się bardzo skutkiem nagłego przerwania przyspieszonego tempa przez średniówkę. Pauza przewleka się, a głos na reszcie wiersza słabnie i upowalnia tempo. Jestto efekt piękności niezrównanej. Zupełnie podobny i jeszcze suggestywniejszy znajduje się w zapowiedzi Rzepichy:

Sen taki rzucę i czar taki zrobię
Że nawet duchy drzew // zastygną w korze !

I tu słowo "duchy" brzmi proklitycznie, na słowie "drzew" natomiast nasila się akcent. Różnica jest ta, że silnie zaakcentowane zakończenie samogłoskowe słowa "grzmi" schodząc się ze średniówką - wydłuża się; nie słyszymy pauzy ale przedłużenie samogłoski, które nadaje odmienny charakter akcentowi, do czego przyczynia się hiatus skutkiem następstwa bezpośredniego samogłoski "o" słowa "ogniste". Tworzy to niemal onomatopeję przewlekłego grzmotu morza. W drugim z cytowanych wierszy akcent na słowie "drzew" ma charakter odmienny; jest krótki, urwany, jak krzyk. Następuje słowo charakteryzujące się spółgłoskami syczącemi; pauza, która daje się tu czuć wyraźnie jako przerwa, a nie jako echo ostatniego brzmienia, przyciszenie głosu i upowolnienie tempa po niej, dają niezmiernie suggestywny wyraz słowu "zastygną"; zdaje się ono owo zastyganie suggerować samem tempem, przyciszeniem i barwą dźwięku. W wierszu:

"Nad nią dźwięk - // duchów / girlanda / słowicza...

... pauza po zgłosce trzeciej zastępuje miejsce normalnej średniówki. Trzy pierwsze słowa można wprawdzie wtłoczyć w szemat kretyka / - ∪ -/ lub anapestu /∪∪ -/, niemniej oczekiwanie normalnego rytmu dążącego do średniówki normalnej po zgłosce piątej sprawia, że słyszymy najpierw trochej / - ∪/ a potem - zawiedzeni zostajemy w nadziei spotkania amfibracha

/z proklitycznem przyćmieniem słowa dźwięk/. Bo na słowo "dźwięk musi padać treściowy akcent, do czego rzadko zniewala następująca po niem pauza. I wynika efekt ten, że słowo to samo dla siebie jakoby stanowi stopę - a przez to naturalnie przedłuża się - i "dźwięczy" jak pogłos uderzonego młotem dzwonu. // Jakie bogactwo efektów rytmicznych można pomieścić w paru wierszach, tego klasycznym przykładem jest strofa XXXIV drugiej pieśni rapsodu o Popielu. Podczas gdy analizowania wyżej przezemnie strofa XXXVII tejże pieśni /ustęp z lamentu Rytygiera/ ma efekta przeważnie onomatopeiczne a ich głównym środkiem technicznym jest monotonność stopy i upowolnienie tempa, tutaj przyspieszenie tempa, wybuchy akcentów, dają mowie ton wzruszeniowy szalonego, chwilami oddech zapierającego gniewu. Wiersze te brzmią jak szturm halnego wiatru.

A cóż dopiero ! gdy ja groźne lice
Odkryłem, z hełmu spojrzałem surowo
I połamawszy / miecz mój / w błyskawicę
Cisnąłem jego kawałki nad / głową.
Nademną / ducha / mrok złoty // i świece
Miecza // - nad kitą / moją / purpurową,
Jak zawierucha // olimpijska // wstały:
Mój duch // - na hełmie stanął // w ogniach cały.

(?!)

Dwa pierwsze wiersze są mornalne i mają tempo zwyczajne. Zaniepokojenie rytmu poczyna się i rośnie w wierszu trzecim i czwartym. W trzecim stopa przewlekła /"miecz mój"/ między dwoma przyspieszeniami, w czwartym wypada średniówka z normalnego miejsca a przeciwnie na miejscu jej ,na miejscu antropoformicznego przestanku, słyszymy przyspieszenie - /"jego kawałki"/. Te dwa wiersze mają charakter interjekcyjny piętrzącego się zniecierpliwienia.

- W wierszu piątym średniówka normalna po piątej zgłosce

istnieje wprawdzie potencyalnie, ale faktycznie niema jej i tutaj, dlatego że przestanek zrównoważony zostaje i zatarty bezpośrednio następującemi dwoma zgłoskami akcentowanemi /mrok złoty/ które słyszy się jakodługie, a rytm wstępujący po owej potencyalnej średniówce nie spada. Naturalny przestanek następuje dopiero po słowie "złoty". To chwilowe uspokojenie rytmu i utrzymanie go na wysokości akcentów robi wrażenie jak gdyby wzniesienia oddechu, jak gdyby naprężenia przed wybuchem. Dwa następujące słowa /"świece - miecza"/ wydają się mieć znowu tempo żywsze przez kontrast ze stopą poprzednią. Zbudowane są rytmicznie jednako, co uwydatnia się jeszcze przez to że mają oba wydatny akcent na odpowiadających sobie zgłoskach: na pierwsze pada normalna arsa główna, na drugiem tworzy się arsa skutkiem następującej pauzy która zastępuje zatraconą zupełnie w tym /szóstym/ wierszu średniówkę. A przytem - pomimo enjembement - wchodzi między słowa mały przestanek antropofonetyczny, zawarunkowany końcem wiersza. Wywołuje to urytmienie wrażenie jak gdyby dwóch fal wybuchowych, dwóch błyśnięć ! Przytem zdaje x mi się że zachwianie ekonomii rytmicznej oddechu nadaje szczególną barwę wzruszeniową temu rytmowi. Opóźnienie pauzy średniówkowej w wierszu piątym i przytrzymanie głosu na wysokości akcentów natęża pierwszą /piersiową/ połowę wydechu. Wydech przeponowo brzuszny przypada na słowo ostatnie piątego - i połączone przez enjembement - pierwsze szóstego wiersza. Cały wydech jest sztucznie przedłużony; ostatnie słowa skutkiem samego urytmienia swego i skutkiem tego że wymówione są resztką nasilonego wydechu - są jakby wyrzucone w zadyszce ; efekt zapierającego oddech gniewu. Następuje pauza - dla schwycenia oddechu. Pauza ta, w połączeniu z enjembement i poprzedniemzaburzeniem ekonomiki oddechu /będącej w związku fizyologicznym z rytmem normalnym/, zastępuje w zupeł-

ności średniówkę. Straciliśmy bowiem takt normalny - i nie czujemy tu już wcale antropofonicznej konieczności przestanku po zgłosce piątej. Głos więc po tej pauzie stojącej już po drugiej zgłosce /"miecza"/, bieży bez przestanku aż do końca wiersza, a - wbrew normie - na drugą połowę wiersza /zgłoski 3 - 11 / przypada pierwsza połowa wydechu. Głos więc, zamiast spadać, spiętrza się - a w dodatku przyspiesza , i to przyspiesza coraz bardziej /purpurową"/. Fala głosu zdaje się nabrzmiewać i podnosić a pierś natęża się aby wydech dotrzymać do końca. Czujemy że musi nastąpić rozwiązanie oddechu, wybuch. Następuje on w wierszu siódmym, w dwóch wyrzutach, w dwóch niby jednako urytmionych szturmach wichru:" jak zawierucha - olimpijska", po których słowo "wstały" - upowalniając się w tempie bierze najsilniejszy akcent. Ostatni wiersz rozpada się na trzy człony; średniówka nie dzieli go na dwoje, ma on dwie równorzędne pauzy głosowe. Znak pisarski pauzy po słowach "mój duch" położył sam poeta, co usuwa wszelką wątpliwość co do rytmicznej intencyi. Wiersz ten wyrzuca głos w trzech krzykach, tempem ciężko pracującej piersi, której wysiłek lub wzruszenie, może rytmicznie podnosząca się wzburzona krwi fala - oddech zapiera.

Zagłębiając się szczegółową analizą w ten przedziwny kunszt wiersza, któremu nie masz równego, spostrzeżemy, że wrażenie nie opiera się tu na rytmice samej. Kombinacya zgłosek słabych i silnych /~~krótkich i długich~~/, przedkładanie średniówki, dyspozycya pauz i akcentów ~~głównych~~, to wszystko nie wyczerpuje jeszcze dźwiękowych efektów. Boć też rytm jest tylko skutkiem i wyrazem trwania i siły dźwięków, zatem ich stosunków wyrażających się miarą, ilościowych; nieobjęte nim, są stosunki jakościowe, które określamy nazwą barwy dźwięku. Barwa zresztą dźwięku niejest i dla rytmu samego obojętną.

Powróćmy oto jeszcze np. do przedostatniego wiersza dopiero co rozbieranego ustępu. Czy nie czujemy że akcenta postępując nasilają się coraz bardziej. Akcent na słowie "olimpijska" jest - lub wydaje nam się być - silniejszym, niż na słowie " zawierucha" ; na słowie "wstały" akcent da się uzasadnić ze stosunków rytmicznych: stoi on na miejscu arsy głównej i na stopie o jednej tylko zgłosce thesisowej /trochej/ , przez co, dla wyrównania z poprzedniemi stopami , zgłoska akcentowana "wsta" przedłuża się , a więc nasila. Ale dla akcentu słowa "olimpijska" nieznajdujemy takich uzasadnień. Zdaje mi się jednak że nietrudno spostrzedz , iż tu na wrażenie siły dźwięku wpłynęła jego barwa; głoska i brzmi - lub wydaje się brzmieć - silniej, niż głoska u .

Dla wyjaśnienia tego sięgnijmy nieco głębiej.

- Liczne doświadczenia, jak np. Wheatstone'a, Tyndalla, Müllera, Helmholtza, stwierdziły, że barwa dźwiękowa samogłosek zależy od współbrzmienia stałych tonów pobocznych, tzw. górnych, w jakimkolwiek tonie zasadniczym samogłoska wymówioną by nie była. Ztąd pochodzi związek jednych samogłosek z tonami niskiemi, innych z wysokiemi. Przy u tonem górnym jest c, i ma dwa tony górne: słabe f i wybitne d. Z tego wynika że u ma powinowactwo z tonami niskiemi, i z wysokiemi. Z drugiej strony znów nasilenie tonu w mowie zazwyczaj go podnosi. Istnieje więc związek między siłą tonu i jego wysokością. To też czy że na podstawie tego związku asocyujemy we wspomnieniu natężenie i wysokość, czy że samo przez się podniesienie tonu czyni go wyraźniejszym, często w mowie potocznej, gdy nie chcemy głosu natężać, "mówić głośniej", markujemy akcenta samem podniesieniem. Otóż w omawianym wypadku wysokość wzmacnia nasilenie akcentu. Gdzie jednakże sam akcent natężenia jest silny, tam nie samogłoska o wysokich tonach górnych

jest najodpowiedniejszą do uwydatnienia go, ale te samogłoski raczej, które wymawiają się ustami otwartemi, w pierwszym rzędzie a /jak wsłowie "wstały", rozbieranego tu wiersza/, potem e , wreszcie o . Do tych uwag trzeba jeszcze dodać to co tak pięknie wykazał w książce swojej Mleczko: że właściwa wartość dźwiękowa samogłosek zawisła od ich pozycyi, zawarunkowanej następstwem. Sądzi on że odróżnić wypada najmniej pięć stopni "otwartości pozycyjnych" i że akcenta główne kojarzyć się winny z samogłoskami czwartego i piątego pozycyjnego stopnia. /W słowie "olimpijska" akcentowane i ma, właśnie tak wysoki stopień otwartości pozycyjnej.

- Takie są związki barwy dźwięku z akcemtem więc i z rytmiką. Ale barwę dźwięku rozpatrzeć nam jeszcze wypada w jej samoistnej roli.

Że onomatopeja może tak jak na rytmie polegać także i na barwie, o tem mówiłem już. N.P. owo "i brzęk - i stuk ław - i szabel zgrzyty." I tu jednak jak przy onomatopei rytmicznej, mogą być bliższe albo dalsze asocyacyjne związki między wyobrażeniem poddanem a jego dźwiękowym odpowiednikiem. Asocyacya bywa niekiedy tak luźną, że pozostaje tylko zabarwienie wyobrażenia pewnym tonem uczuciowym a przyczyna wymyka się często z pod świadomości. Tego rodzaju zabarwienie niezawsze zresztą nawet ma onomatopeiczną podstawę. Niekiedy sam charakter dźwięku miły lub ostry, łagodny lub surowy, miękki lub twardy, stanowi odpowiednik dźwiękowy wyobrażeniowej treści, niezależny ale równoległy, z treścią tą zestrojony i podnoszący przez to suggestyjność mowy. Sądzę że każdy odczuje to w następującej strofie:

Mówi Piast do aniołów:

-- Nie kryjcie się, wyście nie z ziemi

Lecz Aniołami jesteście świętemi.

Świadczą mi wasze śpiewane powieście,
Opisywane przez was ludów wieńce,
Że Aniołami złotemi jesteście,
Którzyście przyszli od słońc jak zjawieńce.
Pozwólcie że tu każę przyjść niewieście
A przez was żonę i dziatki poświęcę...

Wrażenie polega tu na odpowiadającej treści dziwnej miękkości dźwięku, podniesionej przez powtórzenie i przez to że przypada on na słowa rymowane, zatem w pozycyach szczególnie podkreślonych. Efekt czysto eufoniczny. Onomatopeiczną tendencyę natomiast zdaje się mieć zwrot w rapsodzie o Bolesławie Smiałym:

"Bruk porósł trawą, nikt - tylko kaleki
Przejdą czasami te zielone rzeki."

W tych nagromadzonych k słyszę głuche stukotanie kul drewnianych o bruk pustych ulic. Zdaje mi się że tu potrzeba tego drewnianego, martwego stukotu wywołała nawet użycie całego obrazu; boć sam przez się obraz kalek przechodzących pozieleniałe bruki wyklętego miasta nie dodaje grozy opustoszeniu. Czy jednak to samo słyszy każden czytelnik ? Nie wiem. Przynajmniej nie każden zdaje sobie z tego sprawę. Ale sądzę że mała próba wystarczy dla stwierdzenia wrażenia utajonego. Oto czy widzi kto tutaj kalekę innego jak o kuli ? Dlaczego ? Wszakże kaleką może być ślepiec lub człowiek pozbawiony ręki ? Oto właśnie dlatego że owe kaleki w wierszu tym widzimy - uchem. Jestto w każdym razie wypadek subtelny i skomplikowany. Dźwięk bowiem już nie idzie tylko za obrazem ale koncepcyę samego obrazu normuje ; kojarzące się z obrazem wyobrażenie dźwiękowe ustala dopiero treść obrazu. Dowód to że rola barwy dźwięku nie ogranicza się do samego tylko onomatopeicznego akcentowania wyobrażeń, i nie jest tak podrzędną jakby się zdawało. Jeszcze subtelniejszy wypadek przedstawia ostatni

wiersz lamentu Popiela w rapsodzie 1-szym:

Gdy góry będą swoje ognie zionąć
Mrozom się dam zgryźć - i ogniom pochłonąć!

Dwa człony tego wiersza ujawniają wybitny dźwiękowy kontrast. W pierwszym wybija się głoska r, którą dlatego może tak wyraźnie słyszymy, że ma ona tu podmiotowo onomatopeiczny charakter, gdyż uczy doświadczenie że chcąc oddać wrażenie wielkiego mrozu interjekcyjnie głoskę tę w słowie "mróz" akcentujemy, a nawet powielamy. Jaka jest tego przyczyna to obojętne. Prócz tego wysoką wartość uczuciową ma dźwiękowy charakter słowa "zgryźć". Najprzód owo r wybija się tu bardzo silnie przez pozycyę tem więcej że stoi na arsie głównej, a następnie szczególną barwę dźwiękową nadaje słowu właściwy zbieg spółgłosek w połączeniu zwłaszcza z "ciemną" samogłoską y . W dodatku wyraz "zgryźć" sam dla siebie jest onomatopeicznym, między nim więc a wyrazem "mrozom" istnieje jakoby wzajemność onomatopeicznej usługi, przez co dźwiękowy efekt sumuje się. Dla niczego innego chyba jak właśnie dla tej odpowiedniości brzmienia wydaje się nam wyraz "zgryźć" tak doskonale określać niszczące działanie mrozu. Podczas kiedy temu pierwszemu członowi wiersza nadaje charakter głoska r, nagromadzenie spółgłosek w wyrazie na który pada arsa, i ciemne y tej arsy, to człon drugi nalany jest cały jasnem i otwartem brzmieniem samogłoskowem o . Właściwie niema tu żadnej onomatopei, a jednak przez przytrzymanie charakterystycznego dla słowa "ogień" brzmienia o, tworzy się quasi - onomatopeja, ze skutkiem podniesienia kontrastu ognia do mrozu. O ten zaś kontrast tu właśnie chodzi - i ma on bardzo głębokie znaczenie uczuciowe. Jeśli uprzytomnimy sobie całą treść owego lamentu Popiela, to spostrzeżemy że charakteryzuje się on przerzucaniem się z uczucia gryzącego smutku w wybuchy rozpacznego szału. Jak to jest właściwem Słowackiemu uczucia te znajdują w strofie XL osta-

tecznie wyraz w obrazie nastrojowym, obrazie owej wyspy Islandów, zamrożonej, czerwonej ogniami siedmiu wulkanów, ogrzmionej hukiem morza. Ta dwoistość bolu, podobnego fali, która gdy się cofa, z jękiem otwiera czarną żałobę swego wnętrza, gdy uderza o brzeg wyrzuca z rykiem pod niebo białe piany gniewu,- ta dwoistość streszcza się w tym ostatnim wierszu i znajduje swój nieporównany wyraz w kontraście dźwiękowym. Zdaje mi się że gra tu nadto rolę uczuciowa wartość słowa "zgryźć" - które asocyacyjnie przywołuje na pamięć słowo "zgryzota". Słowo to zaś właśnie jest charakterystyczne dla określenia jednego z ogniw owego dwoistego nastroju - "gryzącego" bolu - w przeciwstawieniu do wybuchu szału który charakteryzuje pojęciowe znaczenie, słowa "ogniom" i dźwiękowe wartości otwartych o. Dźwiękowe wartości słów jeszcze w inny sposób mogą być zużytkowane. K ażde słowo mieści w sobie pierwiastek pojęciowy i dźwiękowy. Otóż dwa te pierwiastki przez takie zespolenie kojarzą się w umyśle naszym - tak że dźwięk dla danego słowa charakterystyczny wywołuje w nas przypomnienie odpowiadającego temu słowu pojęcia. Fechner sądził że tak zwane barwne słyszenie pewnych samogłosek stoi w związku asocyacyjnym z nazwami barw, mieszczącemi w sobie te właśnie samogłoski. A jakkolwiek sprawy "słyszenia kolorowego" ta hypoteza nie objaśnia dostatecznie, to przecież mieści w sobie trafne spostrzeżenie owego kojarzenia dźwięku z pojęciem. Przez sam fakt że pewien dźwięk służy do określenia /lub gra wybitną rolę w określaniu/ pewnego pojęcia, przybiera on jakoby wtórnie w pewnej mierze quasi - onomatopeiczny charakter. Dlatego może być użyty na wzór onomatopei, a mianowicie zaakcentowany i podniesiony przez powtórzenie, przez co uwypukla się związane z nim pojęcie. W ten sposób powstają aliteracya - względnie asonaucya - które z jednej strony uwydatniają słowa z

ich znaczeniem, z drugiej zaś /przez upodobnienie dźwiękiem/ pobudzają kojarzenie pojęciowej treści dwóch słów. I mogą być w ten sposób wywołane czasem skojarzenia bardzo subtelne, na pół świadome, nie dające się wprost i ściśle pojęciowo określić, skojarzenia jakoby muzycznej natury, a pozostające w sferze tonu uczuciowego.

Za nią daleko lipa rosochata
I pola które par owija błotny
Daleko święta i świecąca chata..

Przez zestawienie słów święty i świecący spowinowaconych dźwiękowo - chatę widzimy dwakroć jakoby świętą i dwakroć świecącą. Łatwo to sprawdzić zastępując kolejno to jedno to drugie słowo jakiem innem. Każde z nich bez drugiego dźwiękowo - a zarazem i pojęciowo zgaśnie. A także widocznym jest reflex asocyacyjny rzucony przez każde ze słów na drugie co niemiałoby miejsca bez dźwiękowego pobudzenia tej asocyacyi. Tensam efekt użyty jest jeszcze raz:

a mgły całe w świętych świecach.

W zwrocie "bledsza bielą od miesiąca "niezawodnie aliteracya daleko silniej podkreśla obraz niż by to było możliwem przez dobór słów tylko pojęciowo odpowiednich. Podkreślenia przez powtórzenie dźwięków, czasem i słów, są często u Słowackiego N.p.

Potem na jakąś straszną myśl napadła
Na straszną przyszła stracenia godzinę...

----Skrzy siarczaną różą

Na zgryzotę
I na trapienie poszła i zgrzytanie.

- Przed nią mgła, wicher, potępienie, strata,
Los nieodzowny i czas niepowrotny..

Tutaj to podwójne nie - daje efekt wielkiej siły, spotęgowany zupełnem zrównoważeniem urytmienia obu połów wiersza. Zauważyć przytem trzeba że w słowie "nieodzowny" zwyczajnie nie odczuwamy przeczenia, bo wyraz twierdzący "odzowny" wyszedł z użycia. Przeczenie to ujawnia nam się dopiero przy zestawieniu ze słowem "niepowrotny". I wtedy inną przybiera uczuciową barwę słowo "nieodzowny". Przez uświadomienie swego archaicznego pierwiastku /od zwać = wołać/ nabiera pełnego, groźnej powagi archaicznego charakteru. Srodkami dźwiękowemi wskrzeszoną została dusza słowa.

x

Jest sprawą sporną czy oprócz pojęciowych i dźwiękowych, odróżniać wypada trzecie, uczuciowe słów wartości. Istotnie oprócz pojęcia i dźwięku nic trzeciego w słowie zdaje się tkwić niemoże. A jednak sądzę że o uczuciowych wartościach mówić wolno. Bo chociaż może barwa uczuciowa nie tkwi w słowie samem jako składnik odrębny, to przecież z nas na słowo spływa jak światło - i barwi je. A słowo samo w nas te barwy budzi - działając czy pojęciową treścią czy brzmieniem, czy właściwą kombinacyą tych dwóch elementów - ale działając także i w inny jeszcze, nie tak bezpośredni i prosty sposób. Często bowiem niemożna dojść przyczyny, dlaczego dwa słowa zupełnie to samo - zdaje się znaczące, odmiennie zupełnie odczuwamy. Zależeć to może od drugiego elementu, od dźwięku, prawda. Ale dzieje się to samo i tam, gdzie dźwiękowa wartość jest nam sama przez się widocznie obojętną. I to prawda, że nieraz można ów odcień uczuciowy sprowadzić do pewnego, na razie nie zrównoważonego, odcienia w znaczeniu. Ale ten odcień w znaczeniu bodaj, że już jest wtórny, że wywołany został właśnie ową uczucio-

wą barwą. Zresztą często i tego odcienia dopatrzeć trudno. Dlaczego niewiasta, kobieta, podwika, znaczy to samo - a i nie to samo ? - Dlaczego płakać, łzy wylewać, lać ślozy, beczeć, mazać się - oznaczają jedno a znaczą niejedno ? - Dlaczego nam zanurzać się wolno tylko w "morzu" a słońcu w "oceanie ?" - Dlaczego harfiarki czeszki na naszych dziedzińcach grają na harfach, ale nie "uderzają w struny harfy" ? - dlaczego są ludzie co wstydzą się świni a nic sobie nie robią z bezrogiej ?- dlaczego są wyrazy które uchodzą tylko po francusku a inne które wydają się coś znaczyć tylko po niemiecku ?.. Tysiące takich "dlaczego" ?!- Jedne słowa są przystojne, drugie nieprzystojne - jedne poetyczne, drugie prozaiczne, - jedne podniosłe i poważne, inne pospolite i gminne, a przecież mają wyrażać to samo. Odmienną jest tylko ich barwa uczuciowa. W czemkolwiek leży jej przyczyna, czy jest jawną czy ukrytą, to faktu samego nie zmienia. Najczęściej pochodzi barwa uczuciowa słów z czepiających się ich, naleciałych z rozmaitych dziedzin, ech asocyacyjnych. Ztąd też wynika, że przez poruszenie pewnych strun budzących te echa, można rzucić na słowa barwę uczuciową albo ją przygasłą ożywić. Przypominam i to co powiedziałem o podniesieniu wagi słów przez formę rytmiczną. Poezya dla której tak ważne są uczuciowe słów wartości, ma także szczególną władzę ich wydobycia.

Mówiąc o obrazowaniu Słowackiego, stwierdziliśmy nadzwyczajną ruchliwość asocyacyjną jego wyobraźni. Obraz wywołuje obraz i staje obok niego albo nawet zdaje się przeświecać przez pierwszy, jakby ów malowany był na szkle. Ztąd owa żywość, zmienność barw, owe porównania tak śmiałe, metafory kojarzące tak odległe ogniwa. Ta sama zdolność kojarzenia rzuca poecie na słowa barwy uczuciowe. Pochodzenie ich usuwa się niekiedy tak z pod jego świadomości że skłonnym on jest tę duszę słów wyprowadzać z jakichś mistycznych pierwiastków, jak wynika ze

strof następujących:

- - Któżby nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział: co to znaczy
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy,
Inne jakoby z tęcz wite przez tkaczy,
A drugie - całą woń swoją wydawszy,
Gdy przyjdą wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rymu kładną się kolumnę
Bezwładne - ciche - jako trupy w trumnę ?

Więc kiedy trzeba to ci w ludzi usta
Duchowie kładą żyjące wyrazy:
Czasem są jako błyskawica pusta,
Monumentalne rumieniącą głazy...
Czasami niańka mała dziecko huśta
A w pieśni boże mu daje rozkazy,
A sama niewie, jakie w pierś dzieciny
Wrzuciła ziarno - aż zeń wyjdą czyny...

/R.V.P.1.sf.28. 29./

Metafory personifikujące wykłada poeta z zasadniczej swojej myśli mistycznej, sądząc że drzemie w nich świadomość że duch mieszkał niegdyś w tworach niższych, w kształtach nawet natury nieożywionej. "Więc piersi róż, więc włosy palm, więc głowa kolumny... " Język jest mu księgą świętą, w której złożone są tajemnice prawd boskich. "Poeci są odgrzebywaczami słów duchów.. a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną, tj. dzwonią jakiemś tajnem wspomnieniem w każdym duchu:..," Owo tajne wspomnienie to zresztą doskonałe określenie tego właśnie, co mienimy barwą uczuciową słów. W istocie uświadomienie jej przychodzi do nas jak jakieś wspomnienie którego początków niepa-

miętamy; zdaje nam się że przez słowo przebrzmiewa jakieś echo odl egłe: - wrażenie wywołane szeregiem asocyacyi poza progiem świ adomości leżących podobnych promieniom idącym przez próżnię rozbłyskających dopiero uczuciową barwą na słowie.

- Są też jednak i wypadki prostsze gdzie ogniwa asocyacyjne leżą na wierzchu. Kilka razy wymienia Słowacki imiona własne, w których asocyacye czepiające się źródłosłowa lub dźwięku pobudzają jego wyobraźnię lub zdają mu się mieć ukryte głębsze znaczenie. W tych wypadkach charakterystyczną jest tylko konieczność z jakką mu się te kojarzenia narzucają i żywość wywołanych niemi obrazów. Rytygier - jest mu ryżym - tygrysem, Popiel - synem popiołów, Jadwiga - ta, która jad widzi, Bolesława - ochrzczono bolem ojca, którego boli sława stracona. Podobieństwo nazwy Niemen do słowa "niemy" budziło w nim myśl, że jest to polska nazwa Styksu, którego wodę pijąc duchy gubiły "rzeczy ludzkich miana". Mały Julek niegdyś pisał poemat o Wallasie, dlatego tylko że mu to nazwisko zdało się w sobie streszczać siłę ogromną, oznaczając rycerza, który wali lasy /. Nazwa góry Zober spodobała się Pysze bo była "straszną". My nie umiemy już jej czuć inaczej - opętani przez poetę - ale zdaje się że sama w sobie nazwa ta nic niema strasznego. W pozostałym urywku dyspozycyi do Króla Ducha brzmi ona Zoubergóra ; oto źródło pierwotne uczuciowej jej barwy / O potoku Łabedy pod Kijowem mówi poeta że :

- "potok dziwną jakąś tajemnicą
Nazwan Łabędziem - w myślach był dziewicą" .

Na chłopięciu Bolesławie matka wymusza straszną przysięgę wyrazami, z których on nie rozumie żadnego, ale jeden z nich choć nie pojęty, patrzy na niego przecież okropnemi oczyma i przejmuje dreszczem : wyraz "złota hława"./

W jednym wierszu drukowanym w wydaniu pośmiertnem